monica spiridon

METAMORFOZE ALE LITERATURII ȘI LIMBAJULUI • Limbaj, literatură, literaritate • Literatura – o „problematică a limbajului" ? • Între Scylla și Charybda • RECURSUL LA METODĂ • „După Babel", text, simbolism, interpretare • Între oglinzi paralele • Literatura – o aventură a umanului •

despre „aparența" și „realitatea" literaturii

editura univers

Ne-am străduit să sugerăm în paginile ce urmează că, spre a supraviețui, Teoria literară trebuie să-și făurească un nou limbaj. Un limbaj pe măsura obiectului. Capabil adică, să-i reveleze tensiunile subterane, să-i smulgă măștile, să-i demonteze utopiile, să-i desluşească – în caruselul metamorfozelor – **constantele.**

Una dintre aceste constante – garanție a accesului nostru într-un univers al dialogului și confruntării mai curînd decît al certitudinii și confirmării – este **înrădăcinarea literaturii în propriul său limbaj.**

Convingerea noastră este că, deopotrivă, **limbajul-literatură** și **limbajul-interpretare** rămîn, oricîte travesti-uri și-ar oferi, simple încarnări ale ideii de omenesc, ajunse la stadiul conștiinței de sine.

MONICA SPIRIDON, licențiată a Facultății de limba și literatura română a Universității din București, este cercetător doctor la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". A publicat, în diverse reviste de specialitate și în presa curentă, studii și articole orientate cu precădere către domeniul poeticii aplicate la studiul literaturii române moderne și contemporane. Debutul editorial în 1982 cu eseul **Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea** (Ed. Albatros).

Lei 9,50

DESPRE „APARENŢA" ŞI „REALITATEA" LITERATURII

MONICA SPIRIDON

București, 1984
EDITURA UNIVERS

MOTTO

„L'essence de la littérature c'est d'échapper à toute détermination essentielle ; elle n'est jamais déjà là elle est toujours à retrouver ou à réinventer."

MAURICE BLANCHOT

Argument

Nimic nu mai pare să fie cu adevărat statornic în spectacolul ce ni-l oferă literatura timpului nostru și sistemele critice care germinează în marginea ei. Nimic, afară poate doar de... statornicia mutației înseși.

Proliferarea fără precedent a formulelor de creație, a scriiturilor, a școlilor, inventivitatea și extravaganța terminologică polemic afișate — chiar și (sau, eventual, tocmai pentru) a masca identități de substanță — explozia cantitativă și ponderea funcțională a metalimbajelor și a arsenalelor de instrumente critice sfîrșesc prin a pune sub semnul întrebării însăși realitatea Literaturii. Disecată, demontată în resorturile sale cele mai intime — de exegeți dar și de creatori — literatura evoluează vădit sub semnul unei alarmante „crize de identitate", a cărei expresie generică devine *Căutarea:* experimentul — cultivat ca valoare în sine — interogarea obsesivă care nu mai poate (sau nu mai vrea?) să afle răspuns. „Cine gîndește?", „Cine vorbește?"; iată — alese la întîmplare — numai două dintre refrenele a căror persistență obsesivă în conștiința culturală a timpului nostru incită la o neliniștitoare reflexie. Literatura le captează și le prelungește ecourile, amplificîndu-le cu propriile-i incertitudini.

Așadar, un context care-l confruntă pe cercetător cu o inevitabilă întrebare: mai este oare necesară și, mai ales, rămîne posibilă în condițiile date o Teorie literară? Căci ce justificare mai poate să aibă o reflexie al cărei obiect își multiplică în mod derutant cameleonic, ipostazele; un cîmp fenomenal fondat pe echilibrul fragil între ființă și neființă, aparențe și esență, utopie și realitate? Dobîndindu-și identitatea și sensul prin ceremonialul pe cît de sofisticat pe atît de capricios și efemer al interpretării, *Literatura* se cere practic (re-)inventată pentru uzul fiecărei generații. Este, dealtfel, singura certitudine (sau pre-judecată) sub semnul căreia s-a situat alcătuirea acestei cărți, temeiul care i-a stimulat căutările și i-a desenat itinerarul metodologic.

Ne-am străduit să sugerăm, în paginile ce urmează, că, spre a supraviețui, Teoria literară trebuie să-și făurească un nou limbaj. Un limbaj pe măsura obiectului, capabil adică să vorbească

despre Literatură în toate ipostazele ei, să-i reveleze tensiunile subterane, să-i smulgă măștile, să-i demonteze utopiile, să-i deslușească — în caruselul metamorfozelor — *constantele*.

Una dintre aceste constante — garanție a accesului nostru într-un univers al dialogului și al confruntării, mai degrabă decît al certitudinii și al confirmării — este *înrădăcinarea literaturii în propriul său limbaj*. Urmărind, în metamorfozele sale succesive, articularea istorică a conceptelor de *limbaj* și de *literatură* am înțeles că elaborarea teoretică a acestei relații ar putea constitui un capitol fundamental al oricărei teorii literare.

Cartea noastră se străduiește, într-un prim moment, să ilumineze relația existentă între descoperirea modelului formal al literaturii în structura limbajului său, pe de o parte, și cristalizarea conceptului de „literaritate", pe de alta. Într-un al doilea compartiment al volumului, se schițează cîteva preliminarii la o posibilă și foarte utilă hermeneutică. Altfel spus, un ansamblu de modele interpretative care — fie că se numesc poetică, retorică, stilistică sau altcumva — normează contactul nostru cu realitatea lingvistică a literaturii, în toate aspectele și la toate nivelele sale.

Cititorul este rugat, prin urmare, să vadă aici doar un modest preambul la o însemnată și anevoioasă întreprindere, care își așteaptă încă pionierii : meditația responsabilă, sistematică a generației contemporane asupra sensurilor tulburătoare ale cuvîntului *Literatură*.

Partea I

METAMORFOZE ALE LITERATURII ŞI LIMBAJULUI

Preambul. Limbaj-literatură-literaritate

Construcția unui nou sistem categorial nu implică neapărat eradicarea, anularea și scoaterea definitivă din circulație a conceptelor anterior elaborate pentru a cuprinde cîmpul fenomenal vizat. Se poate, cu egală îndreptățire, proceda prin examinarea critică, reelaborarea parțială, sau chiar preluarea ca atare a unei părți din materialul deja existent. Uneori operația de asimilare necesită neînsemnate retușuri sau precizări, menite să faciliteze integrarea vechiului concept în noul său sistem-cadru.

Există însă, în cîmpul disciplinelor umane, o anumită categorie de concepte care îmbină persistența și înrădăcinarea obstinată în conștiința critică — grație mai ales unei venerabile tradiții — cu o proliferare și dispersie extremă a sensului ce le transformă în veritabile *paradigme reflexive*. Corespunzînd unor ample sfere semantice, sisteme conceptuale mai curînd decît concepte, ele conotează retrospectiv diferite contexte culturale, trimit la sisteme de presupoziții speculativ-filosofice, integrînd în acest fel actul înțelegerii și recunoașterii literaturii întregii problematici a devenirii spiritului uman.

Un asemenea concept rebarbativ — elaborat pentru a da seama de aspectele definitorii ale literarului — este cel de *natură a literaturii*. Dacă ținem seama de faptul că, în aceeași arie conceptuală, o tradiție relativ recentă acreditează o nouă categorie — e vorba de *literaritate* — misiunea noastră se complică considerabil. Cele două concepte evoluează paralel sau interferează, se concurează sau tind să se confunde. Este necesar, prin urmare, să punem în discuție sensul, statutul și pertinența celor doi termeni, atît în raport cu principiile unei teorii literare, cît și cu ipoteza particulară a literaturii ca limbaj specific.

Cîmpul semantic căruia îi aparține conceptul de *natură a literaturii* ni-l putem închipui ca pe o *Paradigmă*, constituită istoric în decursul unui proces paralel cu acela de cristalizare a orizontului reflexiv al gîndirii europene. Înmănunchind concepte ca *eidos, arché, telos, ousia*

sau *aletheia* — ce semnifică, în ultimă analiză, un *dincolo*, un *dat*, invarianța unei prezențe — ea se înrădăcinează într-un grund de presupoziții metafizice de sorginte platonică (lesne reperabile chiar și în antiplatonismul husserlian) și aparține nivelului problematic al imanenței.

Principial, putem concepe abordarea de tip imanent a literaturii fie dintr-un unghi *ontologic*, fie dintr-unul strict *metodologic*. Impunem, în acest fel, termenului de „natură a literaturii" statutul de categorie *existențială*, sau, dimpotrivă, de concept pur *euristic*. Prin urmare, postulatul „literaturii ca literatură" (sau al „literaturii ca atare") se poate pune în practică, în decursul cercetărilor, sau într-o definire aprioristică, sau într-una de tip problematic și istoric. Cu alte cuvinte, investigarea își poate lua ca punct de pornire existența literaturii ca *dat* — ca sistem de forme constituite — sau, respectiv, modelele euristice și hermeneutice ale *cunoașterii*, concepute însă (nota bene !) ca nonexclusive și reciproc valide.

A înțelege natura literaturii drept categorie existențială a avut ca rezultat — în cele mai frecvente cazuri — o intransigentă autonomizare a obiectului de cercetat bazată pe postulatul identității *de esență* a tuturor obiectelor acceptate unanim ca literare. Nu vom insista asupra variantelor multiple ale acestei ipoteze. Ele au eșuat în a demonstra că trăsăturile limitative — ca fictivitate, de exemplu — întronate axiomatic drept specificări esențiale ale literaturii aparțin tuturor obiectelor literare și în *exclusivitate* lor. Efortul de a fixa esența literaturii cu ajutorul categoriei *de artă* (vezi O. Walzel, E. Staiger, R. Wellek, W. Wimsatt și alții) a avut drept consecință firească privilegierea abordării de tip estetic, ca fiind conformă naturii intrinseci a literaturii. Categoriile estetice sînt însă intrinsece nu *naturii* literaturii, ci exclusiv *abordării* sale dintr-un unghi estetic. Abordare la fel de validă și la fel de provizorie, în raport cu literatura, ca oricare alta și neputînd, prin urmare, să fie privilegiată în baza unei compatibilități aparte cu un *statut* ontologic special al literaturii. În fapt, e imposi-

bil de demonstrat că literatura ar avea o *esență* independentă (fie ea estetică, ficțională sau de orice alt tip), sau că ar putea fi definită cu pornire de la o singură trăsătură distinctivă, ca un fel de specie aristoteliană, trădîndu-i-se astfel eterogenitatea funciară.

În special estetica și critica inspirate de filosofia analitică și de lucrările lui L. Wittgenstein au contestat vehement posibilitatea unei asemenea definiri (de tip *real*, în termeni logici) avînd la bază postulatul *unum nomen, unum nominatum*, ea urmărește descoperirea unei esențe (proclamate ca *adevărate* și *reale*) a unui anumit tip de produse ale spiritului. Altminteri, L. Wittgenstein contestă compatibilitatea literaturii cu orice tip de definire, și chiar cu orice formă de conceptualizare. El pornește de la o exigență logică : mai multe entități distincte aparțin unei clase unice numai în cazul cînd au în comun cel puțin o trăsătură observabilă și definibilă printr-un singur termen. În condițiile date, singurele generalizări admisibile, aplicabile obiectelor literare, ar fi cele privind „asemănările de familie". Literatura e un amalgam de fenomene înrudite care nu pot fi acoperite de o unică definiție, ci pur și simplu descrise în mod independent, conform devizei *look and see*. Pornind de aici, estetica analitică a încercat să prezinte toate conceptele și definițiile esteticii literare și ale poeticii tradiționale ca definiri reale camuflate, motiv pentru care ar trebui abandonate în bloc. Se poate totuși obiecta că măcar unele din noțiunile incriminate sînt de fapt concepte exploratorii, categorii analitice, care — subliniind o serie de atribute ale produselor literare — cum ar fi statutul de simulacru al realului, sau acela de produs al imaginației creatoare, capacitatea de proiecție cosmogonică și antropogonică etc. — au un rol pur discriminatoriu, de ghid în receptare. Asemenea categorii de concepte sugerează o a doua alternativă a definirii ontologice a literaturii : cea de tip empirico-descriptiv.

Avem de-a face cu o formulă mai puțin ambițioasă decît prima, ce își propune numai să descopere și să trase-

ze limitele corpusului de investigat. Sistemele conceptuale esențialiste s-au dovedit incapabile să reveleze mult așteptatul *Criteriu* care să permită omogenizarea cîmpului fenomenal al literaturii. Soluția generalizării descriptive — resemnîndu-se, modestă, să alcătuiască un inventar sistematic de trăsături relativ stabile (chiar dacă nu neapărat necesare și suficiente), ale literaturii — înfruntă și ea o dificultate majoră : variabilitatea istorică și culturală a obiectului său. Cunoscuta *Teorie a literaturii* pe care o datorăm lui Wellek și Waren ne propune o atare versiune empirico-descriptivă a naturii literaturii, expresie a amalgamării caracterului ficțional cu statutul de limbaj sistematic, opac și autotelic. Și pentru Northrop Frye specificul literaturii s-ar întemeia tot pe relația de implicare a fictivității cu orientarea internă, spre semn, a literaturii. Nici una dintre trăsăturile anterior enumerate — care pentru Todorov se reduc la afirmarea, în forme foarte diverse, a caracterului *semnificativ* și *sistematic* al literaturii — nu este, din păcate, exclusivă, ci doar predominantă în raport cu literatura. Pe lîngă asta, nici una din definițiile citate nu reușește să articuleze (ci doar să coroboreze) trăsături eterogene, aflate în relații de afinitate mai curînd decît de implicare. Trasarea perimetrului literaturii, după criterii pe care le-am putea numi „morfologice", lasă de fiecare dată deschisă chestiunea spinoasă a *diferenței specifice*, care ar permite stabilirea distincției literar/nonliterar. În ambele sale formule, abordarea de tip ontologic a literaturii și a naturii sale specifice sfîrșește în impas. Ființa proteică și derutantă a literaturii se sustrage cu abilitate tuturor schemelor propuse.

Dacă însă, printr-o deplasare radicală de perspectivă, ne vom înscrie mai curînd într-o *ordo cognoscendi* decît într-o *ordo essendi*, natura literaturii ne va apărea ca efect al unui complex de operații reducționiste, efectuate de cunoaștere la nivelul unui obiect construit și nu al unui dat empiric, observabil ca atare în opere. Unitatea științei nu se constituie plecînd de la unitatea obiectu-

lui său — remarcă Todorov. Nu există o știință a corpurilor deși corpurile sînt un obiect unic, ci o fizică, o chimie, o geometrie. Mai trebuie oare amintit și acest loc comun, după care metoda creează obiectul, că obiectul unei științe nu este dat de natură ci reprezintă obiectul unei elaborări ?

Orice ipoteză asupra naturii literaturii nu e decît un simplu instrument speculativ, capabil să ne înarmeze cu o viziune critică. Ca să putem vorbi de o „natură a literaturii", începem întotdeauna prin a reduce complexitatea literaturii la numai *una* dintre ipostazele sale fundamentale. Aceasta este, după Genette, marea lecție pe care ne-au lăsat-o formaliștii ruși : reducerea metodologică a literaturii la ființa ei lingvistică.

Departe de a se reduce la o obiectivitate ideală sau la o materialitate empirică — așa cum ar lăsa să se înțeleagă sistemele conceptuale ontologice — natura literaturii trebuie înțeleasă ca o construcție pur teoretică : o interpretare a sensului *construit* al literaturii. Eterogenitatea datelor literare autorizează multiple perspective de clasificare, apte să actualizeze dimensiunile potențiale ale obiectului investigat.

Dacă faptele și asertiunile cu caracter logico-științific și abstract aparțin integral și exclusiv cîte unui singur sistem, cele literare se disting tocmai prin capacitatea apartenenței lor simultane la mai multe sisteme. În consecință, ele pot fi cunoscute prin analogie cu o serie de modele de facturi foarte diferite — lingvistice, artistice ș.a.m.d. Ipoteza asupra naturii lingvistice a literaturii — de pildă — implică ridicarea limbajului la rangul de concept generic în raport cu literatura. Literatura devine, în acest mod, domeniul privilegiat ce poate fi abordat cu pornire de la proprietățile limbajului, care îi oferă atît materialul perceptiv, cît și configurația abstractă. Abordarea este imanentă, preocupată nu de proiectarea textului în spațiul unui alt tip de discurs, ci concentrată asupra discursului literar ca principiu.

Încheind aici ancheta noastră asupra termenului de *natură a literaturii,* notăm că el își relevă utilitatea exclusiv în ipostaza de categorie metodologică, propunînd o sondare de tip imanent a literaturii *prin modelare în raport cu un concept generic.*

Depășirea imanentismului — ca primă, necesară, dar nu unică etapă a procesului de definire a literaturii — și încercarea de a se creiona un model al funcționării literare antrenează o translație firească de la chestiunea *naturii literaturii* la aceea a *literarității.* A vorbi de „literaritatea" literaturii înseamnă, în primul rînd, a admite că studiul fenomenelor culturale se cere integrat într-un context și că producția de sens într-o cultură este întotdeauna reglementată de un sistem de convenții specifice.

Putem vorbi de literaritate în sensul său plenar doar dacă avem permanent în vedere existența a două modele distincte de analiză, pe care le îngăduie domeniul literar : pe de o parte, planul universaliilor *virtuale* ale literaturii și, pe de alta, cel al *actualizării* și funcționării lor reale, într-un context istoric determinat. În cele două planuri, circumscrise de analiză, o competență și o performanță literară se sprijină și se condiționează reciproc. Sistemul universaliilor ne oferă sensul virtual al literaturii, matricea literarității, sau ceea ce Barthes numea sensurile vide care susțin semnificațiile particulare ale operelor. În ceea ce privește producerea reală a sensului literar, aceasta ne apare ca o *activitate* a literaturii ; ca formă de codificare a unei experiențe perceptive, în cadrul unui sistem de distincții culturale.

Posibilitatea ființării literaturii în interiorul unei comunități istorice și sociale este net condiționată de înregistrarea unor criterii de percepție și de recunoaștere a ei ca atare în codurile culturale ale sus-numitei comunități. O persoană căreia noțiunea de literatură i-ar fi complet străină, n-ar ști cum s-o înțeleagă — observă J. Culler — de vreme ce nu și-a însușit, conștient sau involuntar, normele care să-i îngăduie transformarea sec-

venţelor lingvistice în structuri şi sensuri literare. Fiecare tip de cultură şi fiecare epocă descoperă criterii proprii, în baza cărora vor fi recunoscute obiectele literare. Privit din acest unghi de vedere, procesul devenirii istorice a literaturii ni se înfăţişează ca o suită de ierarhizări şi de valorizări succesive, operate printre universaliile potenţiale, de către unul sau altul dintre contextele socio-istorice.

A fi literatură nu e doar o simplă expresie materială, o structură constructivă a textului, ci implică şi un anume mod de *funcţionare* cultural. Statutul funcţional de literatură influenţează, desigur, expresia materială, selectînd, scoţînd în evidenţă unele sau altele dintre potenţele sale. Anumite modalităţi de expresie verbală sînt temporar canonizate drept însemne ale calităţii de literar şi promovate ca atare de creaţie, în detrimentul altora. Urmarea firească e că anumite categorii de texte se bucură, în cutare epocă, de un prestigiu special, în timp ce altele sînt plasate de normele culturale în vigoare în afara sferei literare.

Să reţinem cîteva exemple, elocvente în acest sens. *Trecento*-ul italian cultivă cu predilecţie, promovează şi valorizează două categorii distincte şi paralele de texte. Pe de o parte, literatura teocratică mănăstirească — trăgîndu-şi seva ideatică din viaţa contemplativă — reprezentată de forme literare ca imnuri, cînturi şi legende, mistere, alegorii sau viziuni. Pe de alta, o producţie cu conţinut pseudoştiinţific şi parafilosofic, îmbrăcînd forma sonetului, canzonei sau tratatului, cronicii sau enciclopediei. Nuvela populară sau romanul cavaleresc după model francez ce rămîn în afara ambelor categorii, sînt depreciate de sistemul de valori al epocii, lipsite de prestigiu şi, în ultimă instanţă, plasate de intuiţia naivă a receptorilor în exteriorul perimetrului „literar". În evul mediu, remarcă Paul Zumthor, funcţia unui text în interiorul colectivităţii se manifestă sub forma unor *conotaţii sociale* care corespund de regulă unor finalităţi (cavalerească, laică ş.a.m.d.).

Odată cu generaţia nouă a petrarchismului, şi mai ales începînd cu „momentul *Canzonierului*", locul privilegiat al sentimentului religios, moral sau politic este uzurpat, în conştiinţa literară italiană, de cultul formei frumoase. Cultul formei pentru ea însăşi dă timbrul specific al tradiţiei „aulice", „retorico-arcadice" — incriminate de De Sanctis — şi care va domina conştiinţa culturală italiană pînă în iluminism. Avem aici două exemple de criterii diferite în baza cărora se poate stabili literaritatea unui text. Fie — ca în primul caz — prin valorizarea exclusivă a unor zone ale semnificatului, fie — este cazul conştiinţei petrarchiste — prin punerea în valoare a unor aspecte şi calităţi ale semnificantului. Centrul de greutate, criteriul hotărîtor în stabilirea calităţii de literar se deplasează, în exemplul citat, din planul semnificatului în cel al semnificantului, de la nivelul substanţial la cel formal. Codul cultural în baza căruia are loc receptarea textului deţine rolul hotărîtor în procesul literarizării sale. Tot în acest sens pledează şi exemplul modurilor diverse de receptare a *Divinei Comedii*, de pildă. O bună perioadă după crearea sa, contextul receptor i-a impus capodoperei lui Dante un statut identic cu cel al textelor sacre. Odată cu instaurarea climatului „nou", petrarchist, alte valenţe — în special *literale* — ale textului încep să fie puse în valoare.

Avatarurile eseului ne oferă un bun exemplu. Introdus de Montaigne în cultura europeană a veacului al XVI-lea, cultivat ca gen eminamente ştiinţific în secolul al XVII-lea, astăzi în schimb un gen pseudoliterar, eseul este asimilat literaturii în secolul al XIX-lea, graţie „autenticităţii" sale. Faptul că un criteriu ca autenticitatea devine, în acel moment, operant în stabilirea literarităţii se cere pus în relaţie şi cu războiul declarat de romantici retoricii, înţeleasă de aceştia ca o teorie a „discursului fără persoană". Prezenţa marcată a subiectului în limbaj, formula discursivă directă a eseului, joacă un rol determinant în valorificarea sa literară. La începutul

veacului al XIX-lea, cu deosebire în spațiul cultural anglo-saxon, ilustrată de nume ca Charles Lamb *(Essays of Elia)*, T. D. Macaulay *(Critical and Historical Essays)*, Thomas Carlyle (cu celebrul *On Heroes. Hero-Worship and the Heroic in History)*, Thomas De Quincey, cel atît de admirat de Baudelaire, și lista ar putea continua, producție eseistică — istorică, estetică, pseudo-științifică — instituie o categorie de texte unanim acceptate ca literatură. Mai mult, digresiunea eseistică — chiar atunci cînd nu se suprapune perfect pe un anumit tip de text — pătrunde în teatru, în roman și chiar în poezie, dînd climatului literar al vremii o anume notă de „paneseism“.

Un alt exemplu extrem de interesant și de semnificativ ar fi statutul textelor aparținînd literaturii „intimiste“ (autobiografii, jurnale, memorii, scrisori) în raport cu tipurile de roman care le „imită“ pe primele, adoptînd modelul acestora drept convenție de verosimil. Scrieri precum celebra *Autobiografie* a lui Mark Twain, *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda sau *Les Mots* a lui Sartre arată clar ce rol joacă *felul de a citi al receptorului* în includerea — sau, dimpotrivă, excluderea — textelor din teritoriul literaturii. În afara contractului stabilit editorial, prin coincidența de nume existentă între semnatarul, naratorul și personajul principal, o carte precum *Viața ca o pradă* poate fi citită ca un roman. Nici un fel de *semne* sigure, incluse într-un asemenea text, nu oferă vreo rază de speranță poeticilor și teoriilor literare care, cum spuneam mai sus, se găsesc, de la Aristotel încoace, în aceeași perpetuă dificultate : de a descoperi, în fine, trăsăturile strict structurale, ontologice, necesare și suficiente, proprii tuturor textelor literare și numai lor.

În paralel cu americana Elisabeth Bruss (care, în teza sa de doctorat nepublicată ca și în articolele din periodice, expune convingător argumente în favoarea abordării din perspectiva lecturii a genurilor de expresie „personală“), francezul Philippe Lejeune și-a concentrat e-

forturile în direcția conturării unei teorii sistematice a *literarității textelor așa-zis „intimiste“, privită ca o funcție a lecturii*, sau, mai precis, ca un *pact de lectură*. De pildă autobiografia — cea nonliterară ca și cea fictivă — au în comun *autoreferința :* naratorul și personajul principal coincid, iar în cazul autobiografiei „autentice“, însuși autorul e identic cu naratorul și cu personajul principal. Dată fiind carența semnelor textuale care să asigure atestatul de *fictivitate*, de „literatură“, singurul indiciu pe care îl primește cititorul este de tip extraliterar — adică *social și civil* — și cade în seama mecanismului instituțional de editare. De cele mai multe ori este vorba de numele propriu consemnat pe copertă. (Dar nu întotdeauna. Un caz celebru care contrazice această cutumă editorială este seria polițistă ce poartă pe copertă numele unui... personaj ; detectivul San Antonio.) Ar mai fi de luat în seamă și rolul subtitlurilor („roman“, „povestiri“ etc.), al colecțiilor și seriilor publicitare, al diverselor prefețe, note explicative, postfețe. Asemenea indicii impun abil cititorului un anume contract de lectură, îndemnîndu-l să *citească* anumite texte drept creații imaginativ-literare, iar pe altele drept documente extraliterare. Cu toate că, la drept vorbind, anumite ficțiuni (să zicem cele ale lui Manuel Scorza sau ale altor autori latino-americani contemporani) sînt halucinant de „adevărate“ ; pe cînd, mărturii „autentice“ de scriitor — excepție făcîndu-se de numele de pe copertă și de sus-numitele indicii editoriale — sînt palpitante modele de proiecție imaginară. (De pildă, *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda.)

Ca formă literară cu o anume tradiție, romanul de confesiune și expresie personală — care proclamă drept convenție de verosimil mimarea „documentului autentic“, jurnalul, scrisoarea, memoriile — ilustrează de aceea, în metamorfozele sale istorice, mobilitatea normelor care au îngăduit, în decursul secolelor, recunoașterea și aprecierea literaturii. Norme care au fost — și continuă să fie — strîns legate de un timp istoric con-

cret, de un complex socio-cultural, de o mentalitate, și, în ultimă instanță, de un *chip specific de a înțelege Omul*. Fiindcă, de pildă, însuși statutul de *expresie a eului* a unor categorii de texte este *istoricește datat*. Lejeune demonstrează că abia cu începere din veacurile XVIII—XIX sînt create condițiile care fac posibilă autobiografia : folosirea autoreferențială a persoanei I (care avea funcții foarte diferite pentru stoici, pentru juriștii latini, pentru textele bisericești sau pentru aderenții la „declarația asupra dreptului omului") și însăși noțiunea de autor.

Cu toate că nimic nu ne împiedică să proiectăm asupra acestor texte ale trecutului — *Confesiunile Sfîntului Augustin*, memoriile istoricilor latini, ș.c.l. — mentalitatea noastră de lectori moderni, interpretul specializat al textului, cercetătorul nu își poate îngădui să uite că însăși noțiunea de persoană e un fapt de civilizație. Că *eul* nu e un dat, o esență, ci o cucerire a umanității. O cucerire surprinzător de tîrzie, un element supus schimbării sincronice și diacronice. Literaritatea textelor este deci un raport contractual cu un destin istoric sinuos. Acceptarea literaturii ca literatură îmbracă forma luptei, a confruntării dintre creator și receptori.

În ultimul deceniu, denunțînd pretenția absolut iluzorie a teoriei literare de a oferi o definire imanentă a literaturii, estetica germană a receptării *(Rezeptionsästhetik)* tinde în mod programatic să integreze receptarea unei posibile definiții de tip funcțional a literarității. În perioada sa de debut, grupul din Konstanz accentua ideea de „testabilitate intersubiectivă" a receptării, întemeiată pe un cod cultural și pe un orizont aperceptiv comun și nediferențiat — numit de Jauss *Erwartungshorizont*. O orientare convergentă în anumite privințe cu cercetarea de orientare semiotică (în Germania mai ales G. Wienold se alătură contribuțiilor „clasice" italiene și sovietice, avînd ca port-stindarde pe Eco și, respectiv, Lot-

man) interesată de presupozițiile socio-culturale care sugerează depășirea imanentismului și analiza modului de funcționare a virtualităților structurale. Ce elemente ale structurii textuale sînt cu deosebire actualizate în cadrul concret de referință al anumitor așteptări : iată problema-cheie a literarității.

Actualmente, cu o tradiție constituită în domeniul științei literare, noțiunea de *literaritate* a avut o geneză lentă și îndeajuns de sinuoasă, fapt reflectat dealtfel și de diversele accepții ce i se conferă în prezent. Propus inițial de Roman Jakobson (1921), conceptul este vehiculat cu insistență de reprezentanții formalismului rus. (De aici el este preluat și popularizat de Todorov și acceptat de formalism-structuralismul francez, cu deosebire Genette, care, în treacăt fie spus, pare a fi înțeles și fructificat cel mai profund lecția fundamentală a *Opoiazului*.)

Formalismul timpuriu lucrează cu o accepție relativ restrictivă (ulterior nuanțată sensibil) a termenului, încercînd stabilirea literarității printr-o cantonare exclusivă în limitele mesajului verbal. Demn de tot interesul e faptul că formaliștii concep literaritatea prin raportare la o *serie de referință*. O amplă și persistentă tradiție a înțelegerii literarului ca *deviere* sau ca *divergență* față de un factor *ab quo*, sau „grad zero" își trage rădăcinile de aici. Formaliștii vorbesc de limbajul literar fie ca de o limbă a *poeziei*, opusă uneia a *prozei*, sau de o limbă *expresivă* ce s-ar contrapune celei strict *comunicative*. Instituind polaritatea *limbă poetică/limbă practică*, doctrina *Opoiazului* timpuriu încerca de fapt o sistematizare a notelor definitorii ale literarității prin construirea unor invariante absolute. (Probabil că Max Weber le-ar fi numit „tipuri ideale", caracterul lor de modele euristice fiind astăzi frapant.) Cît despre cercetările mai noi care aderă în continuare la o atare formulă, ele se alinează mai curînd efortului contemporan de a se oferi o *bază empirică* noțiunii de lite-

raritate (și implicit modelelor speculative ale științei literare) prin echivalarea sa cu o entitate ce se presupune a fi „direct observabilă" : în cazul în speță *limbajul literar*, antipod al celui normal (banal, standard ș.a.m.d.), strict reglementat de normele unei gramatici. Ca puncte de plecare pentru procesul de subversiune, se mai poate opta pentru limbajele „familiar", „cotidian", „științific" etc. — expresii ale efortului de a se stabili o *normă*, cu pornire de la care se declanșează procesul deviant al literarizării.

Fiind, la rîndul său, tot un concept pur ipotetic și operatoriu, utopicul „grad zero" ar permite — în calitate de reper — cel mult descoperirea unor simple componente matriciale, virtuale ale literarității. Firește că există posibilitatea depistării unor regularități suplimentare care se suprapun mesajului verbal : extinderi sau, dimpotrivă, restrîngeri ale regulilor unei limbi date. Însă prin descrierea acestor proprietăți suplimentare obținem numai diverși parametri formali în funcție de care operează — chiar și intuitiv — orice clasificare a expresiei verbale în tipuri. Cantonăm astfel, în continuare, tot în domeniul posibilului, absolutizînd totodată un unic moment al dialecticii complexe a literarizării. Procesul trecerii de la posibil la actualizat subliniază net esența eminamente nonlingvistică a literarității, remarcă autorii binecunoscutei *retorici*.

În cea de-a doua perioadă a formalismului — mai ales prin teoria evoluției literare, elaborate de Tînianov — interesul se deplasează către mecanismul prin care un fapt lingvistic poate dobîndi statutul literar. Categoria de *fapt literar*, care vine s-o înlocuiască pe cea de *literatură*, se referă la o realitate dinamică, procesuală, care pune în relație două tipuri de variabile : pe de o parte, materialul verbal, iar pe de alta, un set de principii constructive care operează asupra lui. Deși continuă să conceapă faptele literare drept entități direct observabile, teoria formalistă, în această ultimă ipostază a sa, conține germenii unei viziuni mai cuprinzătoare asupra literarității. Prelungind intuițiile formaliste, aceasta va căuta specificul literarității în recurențele și în constantele unui mod de comportament, care face posibilă expresia verbală într-o situație particulară de comunicare.

Tînianov vorbește printre primii și de caracterul *diferențial* al calității de literar. Variabilitatea funcției unui element formal ar fi, prin urmare, motorul evoluției literare. Literatura se vădește mult mai dependentă de termenul său antinomic, nonliteratura, decît am fi dispuși s-o credem la o analiză superficială.

Literaritatea nu este, așadar, o categorie descriptiv-normativă, ci una *relațional-comparativă*. Neavînd o identitate empirică în plan textual, faptul de literaritate nu coincide cu un anumit tip de text — așa cum credeau formaliștii — ci se reduce doar la un efect de text, bazat pe o judecată convențională. El este în primul rînd un fapt de conștiință. De aceea, conceptul chemat să-l desemneze în arsenalul terminologic al teoriei literare se referă întotdeauna la un model construit. Model ce răspunde cerinței de a se cuprinde în toate componentele sale (text, locutor, destinatar, intenții, presupoziții, circumstanțe etc.) un anumit tip de comportament. Ihwe îl numește „comportament literar".

Între procesul de cristalizare a conștiinței literarității, la nivelul creației și la cel al receptării, se stabilesc întotdeauna condiționări complicate, corelații complexe între (1) factorii care garantează instituționalizarea unui mesaj ca literar (școlile, critica, activitatea academică etc. avînd rolul stabilirii și transformării normei sociale) și (2), pe de alta, apariția acelui proces suplimentar de structurare în plan verbal, de care vorbeau formaliștii. Este lesne de remarcat că o serie de puncte de vedere susmenționate (teoria recepției, sau formalismul timpuriu) își dobîndesc timbrul aparte prin privilegierea unuia dintre aceste aspecte, proclamat factor decisiv în fondarea literarității.

Alături de importantele disocieri datorate tradiției structuro-formale, teoria literară se vede obligată să accepte drept aspecte definitorii ale literarității și o serie de alte constante, care au căzut, în mod tradițional, în sfera de abordare a istoriei literare, a sociologiei sau a psihologiei literare.

Un asemenea model schițează Charles Bouazis. El discută, în stadiul actual al cercetării sale, numai condițiile creării unei „baze" a teoriei literare, capabile să arunce punți între sociologia literară și formalism. Noțiunea de *supleabilitate* (suplinire, compensare) propusă de Bouazis descrie literaritatea ca pe un mod de funcționare *compensator* față de o stare dată a scriiturii socializate și a sistemului ei de valori.

Sîntem deci îndreptățiți să presupunem că specificul ireductibil al literaturii nu este de ordinul inefabilului, ci se bazează pe o *competență literară*, o universalie a conștiinței culturale umane. Ea poate fi, pe scurt, definită ca o capacitate abstractă de a *produce*, a *înțelege* și a *recunoaște* faptele literare, într-un context istoric și într-o comunitate umană anume.

În termeni foarte generali, literaritatea indică — în toate laturile sale și la toate nivelele sale — un *proces complex de semnificare:* un tip aparte de „raport de consum", cum bine zice Eugen Negrici, implicînd în subtext o dinamică a valorilor. „Asaltat de imaginația complexă a interpretului, într-o mirifică aventură a spiritului care divaghează în fața stimulului inert" textul devine — demonstrează criticul român în tripticul *Expresivitatea involuntară — o matcă de valori literare.* Este probabil expresia cea mai desăvîrșită și mai *reconfortantă* (încercăm astfel să atenuăm „neliniștea" lui Eugen Negrici) a lui *homo significans,* deopotrivă creator și tălmăcitor de semne.

Modele ca *limbaj, natură a literaturii* sau *literaritate* și-au probat vocația de a „vorbi" despre literatură, relevînd aspecte dintre cele mai diverse ale ființei sale proteice și derutante. Ele pot fi brevetate de o teorie literară, sub rezerva de a nu fi considerate nici identice și nici exclusive. Concepte pur operatorii și metodologice, ele atacă literatura din unghiuri și cu mijloace diferite. Aparținînd unor nivele diferite de interpretare a perimetrului literar, categoriile numite fac posibilă în primul rînd o specializare a cercetării în discipline independente. Firește, pornind de la aspectele ireductibile și avîndu-le tot timpul în vedere, ne putem considera îndreptățiți să căutăm și punctele de interferență ale celor trei perspective. Mergînd pe această pistă — remarcă Adrian Marino — se poate imagina, în cele din urmă, și o gramatică ideologică universală a literaturii, un model al ideii totale de literatură.

Oricum, pînă la realizarea acestui frumos dar încă îndepărtat ideal, de pe poziții „imanente" sau „transcendente", modele și discipline diverse pot revela fațete importante ale mecanismului comunicării literare.

Printre modelele de tip imanent, cel al limbajului ocupă un loc preferențial în raport cu literatura. Studiul literaturii în cadrul generic al limbajului s-a dovedit în practica cercetării una dintre căile cele mai rodnice metodologice și beneficiază în prezent de o tradiție solidă.

Optînd pentru această poziție privilegiată, autoarea acestor rînduri s-a străduit permanent să nu uite că, dacă este o perspectivă centrală, ea nu este în nici un caz unica posibilă.

Capitolul 1

LITERATURA — O „PROBLEMATICĂ A LIMBAJULUI“ ?

Schiță de tipologie istorică

Afirmînd, în 1937, că literatura nu este și nu poate fi altceva decît o extindere și o aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului, Paul Valéry țintuia în învelișul lapidar al unui aforism o intuiție străveche care și-a căutat de-a lungul veacurilor formula ideală. Deși reflexia sistematică și programatică asupra literaturii ca formă particulară a limbajului pare o invenție relativ recentă, rădăcinile sale sînt nebănuit de adînci.

Aproximări succesive și canonizări în forme diferite ale unei ecuații Limbaj-Literatură sînt de găsit în primul rînd în corpurile doctrinare tradiționale, referitoare atît la limbaj cît și la literatură. Retorica este probabil cel mai vechi dintre ele.

Antichitatea greacă remarcase existența celor două regimuri în care era abordabil limbajul — cel direct sau clar *(logos)* și cel indirect sau obscur *(mythos)*, presupunînd două moduri distincte de receptare : înțelegerea și interpretarea. În ipostaza sa originară, retorica se impune ca o teorie a limbajului transparent, pragmatic și eficace, o teorie a elocvenței — expresie a unui spirit pragmatic care transpare și în conceptul fundamental de adecvare *(prepon* sau *decorum)*. În această primă accepție, retorica nu este încă o artă a discursului vizat în sine. Aceasta este de fapt și accepția kantiană a termenului de retorică, echivalat cu elocvența și opus poeziei, în virtutea dicotomiei între util, impur (arta oratorică) și inutil, gratuit (poezia).

Criza instituțiilor republicane favorizează apariția, în sînul retoricii, a unui proces de mutație în direcția unei mai depline valorificări a potențelor limbajului. Treptat, idealul retoricii începe să vizeze calitatea intrinsecă a discursului, *ornatic*. Noua elocvență este în fond o teorie a limbajului admirat pentru sine însuși ; mai precis, a limbajului cu un anumit grad de opacitate, autotelic și substanțializat.

Cele două ipostaze ale discursului reperate și normate de retorică pot fi considerate punctul de pornire al unei polarități care, de-a lungul timpului, a divizat în diferite moduri aria istorică a meditației asupra resorturilor literaturii. Conștiința literară a diferitelor epoci culturale, sau a variatelor arii geografice, nu a legat întotdeauna specificul literaturii de valorile limbajului său. Literaritatea unui text s-a impus conștiințelor fie transgresînd limbajul, fie fixîndu-se la suprafața lui, făcînd-o astfel perceptibilă. *Stricto sensu,* în anumite perioade, o conștiință a „naturii lingvistice“ a literaturii putem spune că nici n-a existat cu adevărat. Forajul diacronic face evidentă o sedimentare lentă, sinuoasă, cu fluxuri dar și cu energice refluxuri a unei accepții a literaturii ca ipostază a limbajului. Canonizarea în forme diferite a relației limbaj-literatură nu poate fi considerată independent, ci numai în relație cu climatul estetico-filosofic și artistic, în genere, în care ea a devenit posibilă.

Într-o carte mai veche (*Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres,* Gallimard, N.R.F., 1941), pe care o descoperim cu surprindere renăscînd periodic în atîtea dintre cele mai „noi“ și mai percutante speculații actuale asupra literaturii, Jean Paulhan pune sub lupă, cu finețe și metodă, momentele istorice în care limbajul a fost adus în instanță și condamnat de literați pentru forța sa malefic-incantatorie, în numele adevărului, al sensului autonom și direct transmisibil. Pentru a reduce la un numitor comun atîtea ipostaze ale spaimei și sus-

piciunii față de cuvîntul-mască, față de cuvîntul-travesti al ideii, Paulhan recurge la metafora emblematică a *Terorii*. La temelia doctrinelor de orientare teroristă și a practicilor de creație alimentate sau justificate de ele, descoperim întotdeauna două postulate-pivot : ideea este mai valoroasă decît „ambalajul" său lingvistic ; cuvîntul oprimă și pervertește adevărul. Principiul *absenței*, în terminologia lui Paulhan, altfel spus scurtcircuitarea cuvîntului în fluxul comunicării, este idealul intangibil al epocilor teroriste, bîntuite de himera „vîrstei de aur", în care „cuvintele ar semăna cu lucrurile" iar magia lor ar fi complet anihilată.

Dinamica mutațiilor ce au afectat, cu ritmicitate de pendul, aria speculativă referitoare la situarea literaturii în raport de cuvînt poate fi descrisă în termenii înfruntării neobosite dintre Teroare și Retorică. Literatura a fost miza unui joc ce s-a jucat, timp de cîteva secole, între cei inhibați și cei reconfortați de mitul atotputerniciei cuvîntului.

Teoria privind limbajul transparent și tranzitiv își revelează integral semnificațiile numai raportată la perspectiva-cadru deschisă de doctrina estetică a reprezentării.

Baza conceptuală a examinării literaturii ca o formă a *mimesis-ului* se cuvine căutată în interiorul gîndirii filosofice a umanismului greco-latin. Prin Platon și Aristotel — care formulează termenii esențiali ai problemei — este fondată, în două moduri diferite, ipoteza artei ca formă specifică de contemplare, și anume ca *mimesis*.

Raportul de tip mimetic *(hē tehnē mimētai tēn phusin)*, conceput de Platon ca distanțare și ca distorsiune, este astfel manevrat de Aristotel încît să se refere la o relație de „asistență" în cursul unui proces teleologic. Rezultatul e că, după Platon și Aristotel, literatura se va putea defini sau ca o cale de acces spre lumea ideilor sau, dimpotrivă, ca o modalitate de cunoaștere a lumii aparențelor sensibile. În primul caz, contemplarea artistică implică noțiunea platonică de idee, nu atît ca *ousia* metafizică, accesibilă numai intelectului și filosofiei, cît

ca o *paradeigma* — model generator. În cel de-al doilea, ea trimite la realitatea „organică" aristoteliană, care a incorporat în ea și modelul, alături de reprezentarea individuală.

Grație interpretării de către creștinismul timpuriu a sensului transcendental al ideii platonice în termenii teologiei, spiritualismul de coloratură platonică se detașează de teoria creației artistice. În Renaștere, platonismul evoluează paralel dar independent față de teoria artei, aflată încă în curs de constituire.

Cu începere din evul mediu, după aceea în Renaștere și mai cu seamă în clasicism, teoria artei grefează treptat pe ideea filosofică de „contemplare" conceptul de „reprezentare", consfințind astfel triumful organicismului de sorginte aristoteliană. În Renaștere, cunoașterea artistică se eliberează aproape complet din chingile metafizicii, legînd formarea ideilor de observarea naturii.

În perioadele esteticește plasate sub zodia reprezentării, specificul ireductibil al literaturii este analizat cu pornire din alte teorii decît din cele ale limbajului. Conceput în exclusivitate ca instrument al *reprezentării*, limbajul este privit dintr-un unghi strict funcțional, fără a fi perceput și ca valoare în sine. Menirea sa reducîndu-se la transmiterea unui conținut reprezentativ, el este analizabil exclusiv în termeni de adevăr și de proprietate.

Metafora clasică a limbajului transparent evoluează în strînsă legătură cu teoria artei ca reprezentare și este, cel puțin în plan literar, un corolar al acesteia. Toată teoria clasică a limbajului — observă Foucault — se organizează în jurul *cuvîntului-nume*, prin care discursul se articulează cu cunoașterea. De aici nominalismul fundamental al filosofiei, teama de abstract și de general, utopia limbajului perfect transparent. De aici, am putea adăuga, căutarea obstinată a cuvîntului adecvat *(le mot juste)*. Însăși cultivarea figurii de autorii timpului e doar o formă a virtuozității de a se da mereu nume noi — tot mai „adecvate" — aceluiași lucru.

Interesate exclusiv de funcția „instrumentală“ a limbajului, poeticile de factură clasică (ceea ce nu înseamnă „clasiciste“) prescriu discursului literar reguli identice cu cele care guvernează discursurile nonliterare. Normele impuse expresiei literare de Boileau, La Mesnardière sau Rapin, de prefețele sau scrisorile lui Chapelain, Scudéry, La Fontaine, ca și de eseurile lui Pope, Samuel Johnson, Dryden sau Sterne au ca reper canoanele discursului religios, politic, juridic, sau științific. Repudiind poanta, calamburul, ermetismul, ambiguitatea, discursul tinde către cele două atribute ale veritabilei elocvențe elogiate de Bossuet în *Sermon pour une vêture :* simplitatea și veridicitatea. „La vraie éloquence se moque de l'éloquence“, susține și Pascal. *(Les Provinciales,* VII.)

Deprecierea cuvîntului în raport cu realitatea poate îmbrăca și forme extremiste, ca aceea vizată de Swift într-un celebru fragment din *Călătoriile lui Gulliver.* „Or, cum cuvintele nu sînt decît «nume ale lucrurilor», ar fi mult mai potrivit ca toți oamenii să poarte la ei toate lucrurile de care au nevoie spre a se face înțeleși. [...] De aceea încăperea unde-și dau întîlnire cei ce se îndeletnicesc cu această artă e ticsită cu fel de fel de lucruri așezate la îndemîna oricui spre a înlesni atare convorbiri iscusite“. Parodia swiftiană vizează în special principiile propagate de *Carta Societății Regale pentru promovarea științei* (1662), ca și de eseurile unor membri ai sus-numitei Societăți (John Wilkins, Joseph Glanvill), consacrate examinării relațiilor ideale cuvinte-lucruri.

Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, gîndirea lui Diderot, Karl Philip Moriz, Herder, Rousseau și mai cu seamă Lessing va da lovituri decisive sistemului conceptual legat de reprezentare. Lansînd, în *Laocoon,* ipoteza corelației existente între limbajul specific de care dispune fiecare artă (literatură, muzică, pictură) și forma particulară de imitație care-i corespunde, Lessing este — opina Todorov — cel care inaugurează spinoasa dar fertila colaborare între teoria artelor și meditația asupra

sistemului particular de semne cu care operează acestea. Dimensiunea lingvistică se impune deocamdată prin aceasta drept una dintre coordonatele esențiale ce permit înțelegerea specificului literaturii.

După secolul iluminist, romantismul consacră în mod *ireversibil* statutul autotelic al limbajului numit de noi *Literatură.* Dar drumul pînă aici — pînă la conștiința modernă a literaturii ca limbaj specific — a fost foarte lung. Însinuîndu-se în orice falie deschisă de interregnurile teroriste, preocuparea specială față de limbaj s-a cristalizat treptat și anevoios. Primele simptome ale emergenței sale se cer căutate încă o dată în retorică.

Ce-a de-a doua ipostază a retoricii — ca artă a discursului ornat — vede în practica literară o *arte de ingenio,* în care limbajul nu mai revelează cunoașterea unui adevăr, ci a unei abilități. Se pune astfel în relație ideea substanțialității limbajului cu aceea de *tehnè* sau de *artefact.* Calea înțelegerii literaturii ca tehnică formativă, nu numai ca instanță de reprezentare, pornește de aici.

Conceptul de *poïesis* (facere, creare, elaborare de obiecte), aplicat literaturii de antichitatea greacă, avea inițial o semnificație strict tehnologică. Metafora teologică a literaturii — ca proces instaurator, echivalent creației universale — se suprapune ulterior sensului original al noțiunii.

Aristotel subordonase explicit teoria artelor frumoase *poeticii,* în sens larg, ca ramură a filosofiei, avînd drept obiect de studiu *factibilia.* În *Etica Nicomachică* — unde el se referă în mod expres la literatură — *poïesisul* apare ca activitate al cărei scop ar fi producerea de opere autotelice ; calitate ce o opune *praxis*-ului, acțiune orientată spre un scop etic și strict determinată de funcția sa.

Procesul de elaborare, de prelucrare, are ca rezultat un tip special de *reificare* a limbajului, investit, prin exaltarea substanțialității sale, cu un statut cvasiobiectual. Sugestii privind dimensiunea substanțial-vizuală a limbajului transpar încă în ipoteza lui Dionisos din Ha-

licarnas, cu privire la cuvinte ca obiecte ce trebuie distribuite spațial, ca și în formula horațiană *ut pictura poesis*.

Cum se manifestă această concepție în Renaștere arată, printre alții, Leo Spitzer, constatînd că, de pildă, Rabelais dă glas convingerii într-un fel de „obiectualitate" a limbajului, insinuat — ca lume a creației — între real și ireal.

Valorizarea accentuată a potențelor autotelice ale limbajului transpare și în poezia provensală a secolului al XI-lea și al XII-lea ; după cum e ilustrată și de formalismele manieriste și baroce. E. R. Curtius și G. R. Hocke — după cum se știe — descoperă în manierism rodul unui tip particular de atitudine culturală, ale cărei avataruri (începînd cu asianismul, stil fundamental al oratoriei greco-romane) alimentează una dintre constantele spiritului european. Dincolo de numeroase speculații, privind categoria de manierism ca *forma mentis*, sau raporturile sale cu barocul, ne reține îndeosebi atenția emergența unei preocupări speciale față de limbaj, în forme variate, la confluența veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea. Ea cristalizează treptat, generînd, la nivelul expresiei literare, o pletoră de „formalisme" (gongorismul, eufuismul, rococoul francez sau conceptismul) ce-și găsesc corespondentul în *baroc* — atît ca o categorie tipologică cît și ca stil istoricește constituit.

Prin formalismul de factură barocă, potențele limbajului sînt deliberat exploatate, cu intenția expresă de a șoca. *La meraviglia* era pentru marinism scopul primordial al creației. Ideea artificiului formal primă. Creația era concepută ca *ars combinatoria*, bazată pe o abilitate formativă rațional și sever reglementată. Se realizează astfel nu numai distanțarea literaturii față de realitatea transcendentă, dar și transgresarea limitelor acceptate ale însuși limbajului, prin cultivarea stilului „înalt" sau „cult" (ce se remarca printr-un lexic artificios și printr-o sintaxă dificilă). „Expresia artistică — observă

Tudor Vianu în *Manierism și asianism* — dobîndește o independență față de lucrurile reale, o abundență și un mod al ei propriu de a prolifera sau de a se restrînge, care depășesc sau rămîn în urma nevoilor reflectării realității."

Exploatarea opacității, a capacității de autosemnificare a Verbului, este una din formele esențiale de punere în valoare a realității lingvistice a literaturii. Dar ea nu este totuși singura. Gerald Bruns deosebește *două forme* fundamentale de manifestare accentuată a literaturii ca limbaj : una formală sau *ermetică*, o alta ontologică sau orfică. (*Modern Poetry and the Idea of Language*, Yale Univ. Press, 1975.)

Dacă în accepțiunea sa *ermetică* limbajul literaturii ne apare orientat exclusiv spre sine însuși, intranzitiv și opac — un obiect demn de atenție în sine — în ipostaza sa *orfică*, el face evidentă solidaritatea ideal-mitică a limbajului cu lumea.

Ermetismul construiește — după Bruns — o imagine cvasimetaforică a literaturii, atribuind limbajului capacitatea de a se interpune între noi și lume.

Tradiția *ermetică* — cu rădăcini, cum am văzut, în ipoteza retorică asupra literaturii ca *arte de ingenio* și înregistrînd un moment de culme în baroc — proclamă finalmente divorțul dintre limbaj și lumea pe care o concurează, o umilește și, la rigoare, chiar o abolește. Pe adevăratul *daimon* al acestei tradiții, Bruns îl descoperă în persoana lui Valéry — poetul dar și poeticianul.

Ca și pentru conștiința formalistă barocă, pentru Valéry ideea unui statut autarhic al limbajului literaturii este strîns asociată cu aceea de elaborare conștientă. O meditație sistematică asupra literaturii ca *poïesis* străbate opera lui Valéry care — în *Eupalinos*, în *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci* sau în comentariile risipite în notele, conferințele sau confesiunile sale — a încercat să descopere o formulă metatehnică a creației. *Poïesisului* — activitate lucidă și intenționlă — Valéry

îi oferă, ca antipod, *creșterea organică*, necontrolată, imprevizibilă. Să nu uităm că, în *Eupalinos*, Socrate pomenește trei căi diferite de generare, de producere : hazardul, creșterea și, în final, separată de ele, creația umană.

După Valéry, pentru o întreagă tradiție exegetică formalistă — de la *Opoiaz* la *Noua Critică* — fabricația literară se definește ca proces în care scriitorul se absoarbe funcțional, în timp ce-și prelucrează materialul, în conformitate cu un set de norme tehnice, artizanale. Ceva mai recent, o parte a gîndirii semiotice și a esteticii informaționale moderne (I. Lotman, U. Eco sau M. Bense) înțelege forma ca principiu de cauzalitate, eficient și final. Actul *poïetic* al scrierii absoarbe „le pourquoi du monde dans un commet écrire", cum zice Barthes.

Ermetismul literar modern concepe sensul ca pe un fenomen interior limbii ; relația cuvînt-lume nemaifiind de tipul intern-extern, ci o relație „într-un cerc al cărui centru este pretutindeni și a cărui circumferință nicăieri".

Dacă, în accepțiunea sa *formal-ermetică*, limbajul literaturii își subliniază îndeosebi capacitatea de a da naștere unui univers discursiv închis și autarhic, considerat în dimensiunea sa *ontologică* sau *orfică*, el își pune în valoare forța de a manifesta și de a susține o lume.

Ar fi greșit să se deducă că literatura *exprimă* o lume, transcendentă în raport cu ea și cu limbajul său (revenind, pe căi ocolite, la idealul tranzitivității reprezentative). Renunțînd total la pervertirea prin reprezentare, ea *absoarbe* practic lumea, spre a o materializa după aceea. Limbajul nu mai este — astfel conceput — un mod de a releva, o simplă coajă a miezului ideatic străin sieși, ci o ipostază a ființării. Ca practică de creație și ca reflexie teoretică aferentă, „orfismul" lingvistic evidențiază insistent capacitatea literaturii de a nu mai „vorbi" despre lucruri, de a li se substitui pur și simplu. Ideii ermetice că limbajul poate fi o incarnare i se adaugă și prelungirea sa firească : postulatul limbii ca un factor germinativ în raport cu lumea sau cu gîndirea.

Deși pare o ipoteză modernă, ilustrată îndeosebi de creația literară a ultimelor două secole, orfismul lingvistic are și el rădăcini îndepărtate, care-l leagă — se putea altfel ? — tot de antichitatea greacă. Bazat pe postulatul limbii ca factor generator în raport cu lumea și cu gîndirea, orfismul lingvistic este eventual interpretabil ca o exploatare și o prelungire la limită a venerabilei ipoteze privind relația „naturală", de reflex, cuvinte-lucruri (Platon, *Cratylos*). În binecunoscutul dialog platonic, teza naturalistă *(phusei)* — tinzînd să investească limbajul cu o nouă semnificație mitologică — se opune ipotezei convenționaliste *(thĕsei)*, după care limbajul ar fi complet nespecific în raport cu ceea ce reprezintă : o simplă rezultantă a unui contract social.

Pînă către secolul al XVIII-lea, ideea orfică se dezintegrează treptat — consecință firească a unei tendințe evidente de demitologizare — antrenînd o disociere corespunzătoare a cuvîntului și a lumii. Revirimentul — în primul rînd romantic — al orfismului, conține, în subtext, postulatul că existența n-ar fi un ansamblu de obiecte empirice, ci mai curînd un univers de *semnificații* virtuale, care dobîndește statut ontologic și identitate prin (și numai prin) actul exprimării.

Prin Hölderlin, Novalis, Coleridge sau Shelling, estetica romantică vede lumea artei și pe cea reală ca produse ale aceluiași tip de activitate, funcția generatoare a artei fiind — pentru romantici — analoagă oricărui alt mod de *în-ființare* și, în special, celui divin. În prelungirea lui Kant, dar mai ales a lui Shelling, Coleridge pledează pentru ingenuitatea *spontană* a formei, în dauna exercițiului *conștient* și *controlat* (denunțat sever drept „un fel de pură îndemînare a spiritului [...], lucrare a *voinței*, incompatibilă deci cu efervescența activă a minții copleșite de măreția obiectului său"). El distimge astfel, în mod explicit — deși le opune sever una alteia — cele două constante care întrețin dintotdeauna dinamica oricărui proces creator.

După ce romanticii ipostaziaseră funcția cosmogonică a literaturii, în literatura modernă tinde să se afirme din nou funcția ontologică a limbajului, capacitatea sa de a obiectiva lumea. Pentru conștiința culturală modernă, unitatea ideală cuvînt-existență constituie însăși condiția ființării lumii, pe care numai poetul o poate actualiza. De aici pînă la a ridica limbajul și, odată cu el, literatura la rangul de model al lumii drumul este foarte scurt. Să ne amintim că, pentru Heidegger, limbajul literaturii va echivala chiar cu *ființa(rea) lucrurilor (Das Sein dem Seienden)*. Relația prin care omul și lumea se confruntă este pentru Heidegger istorică și esențial lingvistică : „Limba este locul de adăpost al Ființei *(Die Sprache ist Das Haus des Seiens)*. În lăcașul ei trăiește omul. Cei ce gîndesc și făuritorii de vers sînt veghetorii acestui adăpost. Veghea lor înseamnă aducerea la îndeplinire a putinței de revelare a Ființei, în măsura în care ei, prin rostirea lor, o trec în limbă *(zur Sprache Bringen)* și o păstrează în limbă“.

Dacă ideea contaminării lumii prin limbaj era deja de descifrat în *Fragmentele* lui Novalis, mai tîrziu, conceptul baudelairean de „analogie“ va trăda convingerea solidarității profunde, genetice, a lumii cu verbul.

La rîndul său, Claudel speculează insistent asupra *conașterii (co-naissance, Art Poétique)* cuvîntului și lumii. Poetul este restaurat în funcția de vorbitor primordial care cheamă lucrurile la existență proferîndu-le numele.

Și Claudel, ca și Baudelaire, (și nu numai ei) se referă cu precădere la poezie. Arareori apare noțiunea mai generală de „operă“. Trebuie văzută aici o expresie a convingerii — explicit exprimată de Valéry — cum că poezia ar fi literatura „în esența principiului său activ“. Specificul literaturii este, așadar, echivalat cu capacitatea sa orfică de a chema, prin verb, lumea la existență, de a o stabili în spațiul cîntului.

Iată că, privită în ansamblu, tradiția „antiteroristă“ — cum ar fi spus Jean Paulhan — interesată de înrădăcinarea lingvistică a literaturii, se dovedește suficient de solidă spre a suporta propria-i scindare dialectică interioară. Faptul de a fi concepută, încă din momentul consfințirii sale, drept o *coincidentia oppositorum* — pe de o parte, „orfism“, pe de alta, „ermetism“ — nu-i compromite cu nimic echilibrul, ba chiar dimpotrivă.

Poate că cea mai sugestivă ilustrare a unității în diversitate de care vorbeam o reprezintă creația, ca și poetica lui Mallarmé — triumf desăvîrșit al unui atît de lung și anevoios proces de întemeiere a specificului literaturii în propriul său limbaj.

La Mallarmé, limbajul funcționează în cel mai autentic spirit hegelian : ca dialectică a negării și semnificării, a afirmării și abolirii.

Natura limbajului transpare pentru Mallarmé în *vorbirea esențială*, prin care nu se exprimă nimeni în afară de *Limbajul* însuși. Structură eminamente formală, Mallarmé a făcut și el apologia creației ca exercițiu intelectual tehnic și controlat. „El a întrevăzut o algebră, acolo unde alții rămîneau în limitele aritmeticii“, susține discipolul său cel mai fidel, Valéry.

Spre deosebire de majoritatea scriitorilor — observă Jacques Sherer — Mallarmé avea permanent în vedere — proiectîndu-și *Cartea* — structura operei sale și *condiția abstractă* a literaturii în genere, înainte de a fi meditat asupra *conținutului* său. La Mallarmé, sistemul de expresie precede și generează proiectul execuției.

Pe de o parte, așadar, limbajul pare a nu mai avea altă menire în afară de aceea de a contrapune universului propria-i prezență, solidă, obiectuală și opacă. Neant, distrugere sau abolire sînt termeni-cheie ai unei poetici care derivă actul creator din gestul negării : „Mi-am făurit opera numai prin *eliminare* și orice adevăr dobîndit s-a născut prin dispariția unei impresii care, după ce

scînteiase o clipă, se stingea, risipind întunericul și îngăduindu-mi să înaintez continuu în experiența absolută a tenebrelor. Pentru mine, Beatrice a fost *distrugerea*".

Ca limbaj, literatura anihilează realitatea, substituindu-i irealitatea sa substanțială.

Pe de altă parte însă, o atît de radicală aneantizare a realului include și afirmă în ea posibilitatea renașterii : verbul literar distruge realul numai pentru a-l potența.

O conștiință clară a naturii lingvistice a literaturii în toate dimensiunile sale s-a construit, prin urmare, destul de lent pînă spre sfîrșitul veacului al XIX-lea. Parafrazîndu-l pe Todorov, am putea spune că, începînd de acum, literatura devine cea mai desăvîrșită expresie a conștiinței pe care o are omul asupra existenței și realității limbajului său. În mod simbolic, Michel Foucault ne propune să identificăm în acest moment însăși, „apariția *Literaturii*".

Sub semnul Discursului

Prima ispită care a urmat legitimării perspectivei limbajului în teritoriul literaturii a fost să se breveteze automat metodele lingvistice drept proceduri euristice, *direct aplicabile* textelor literare, cu scopul declarat de a se obține rezultate demne de titlul de teoreme *poetice*, sau — cu un termen preferat dincolo de ocean și care a dominat colocviile și simpozioanele americane din deceniul al șaptelea — de teorii *stilistice*.

Structuralismul s-a exersat cu precădere — mai ales în analizele de text — în utilizarea (în „aplicarea" ca să folosim cuvîntul-cheie al vremii) modelelor lingvistice ca algoritmi ai descoperirii nemijlocite de structuri „obiective", sau de „gramatici" literare. Primele încercări ale lui Jakobson — cu mare răsunet printre discipolii săi din America — de aplicare cvasimetaforică a conceptelor și categoriilor lingvistice, la studiul limbajului poetic, camuflau convingerea subsidiară că simpla analiză

lingvistică a textului era capabilă să reveleze valori și funcții poetice. Presupoziții de aceeași natură se deslușesc cu ușurință și în încercările lui Greimas — datînd cam din aceeași euforică perioadă — de a deriva în mod direct sensul global al unui text literar din sensul componentelor sale lexicale inferioare, explicînd astfel algoritmic misterioasa capacitate a unui cititor de a înțelege intuitiv *(horribile dictu !)* izotopiile complexe.

Și totuși, indiferent de formele în care a fost și va mai fi conceput un obiect lingvistic, nu încape îndoială că el nu se poate suprapune niciodată exact peste cel literar. Nu descoperirea și descrierea unor structuri lingvistice e importantă, ci înțelegerea mecanismelor complexe prin care acestea dobîndesc, în text, statut literar.

Tendința „transferului direct" — de la norma lingvistică la text — se cere pusă în relație și cu axioma autarhiei operei, înțeleasă — într-o viziune postromantică — drept *totalitate emergentă*. O atare ipoteză se contrapune — în mod polemic — solidei tradiții exegetice anterioare romantismului, interesate de ancorarea fiecărui text în structura-cadru a unor ansambluri formale interioare spațiului literar și îndeplinind rolul de releu mediator între interpret și text.

Ca să exploatăm integral ipoteza omologiei limbaj-literatură, trebuie în primul rînd să construim *un nivel poetic* al analizei, dispunînd de un arsenal propriu de concepte ca și de metode corespunzătoare. De la modelul lingvistic abstract, are loc o coborîre treptată către ființa particulară a unui text, privit în aspectul său lingvistic, structural și funcțional.

Discurs, sistem secund, scriitură — iată cîteva modele interpretative pe care cercetarea ni le propune, în acest scop, spre testare. Pentru care dintre ele vom opta ? O trecere succintă în revistă ne va permite să ne pronunțăm.

În ordine strict cronologică, formaliștii ruși sînt cei dintîi care semnalează o „problematică" a literaturii ca

sistem formal de semne, analog altor sisteme de sens (printre care, limba naturală, artele sau mitologia). În special în ultima perioadă de activitate a școlii formaliste, Jakobson întrezărește un interes sporit pentru relațiile existente între proprietățile pur lingvistice ale literaturii și acele ce transcend limitele propriu-zise ale limbii, relevînd de semiologia generală a artei.

Bazele unei *teorii* a literaturii lingvistic fundamentate ca sistem secund sînt puse însă abia de glosematică. L. Hjelmslev definește riguros nu numai noțiunea de sistem secund, ci și categoriile sale tipologice — cele de metalimbaj și de sistem conotativ.

Situîndu-se în prelungirea glosematicii, și Barthes descoperă specificul literaturii în materialul purtător de sens preexistent al limbajului, pe care ea, într-un fel, doar parazitează structural.

Greimas vine, la rîndul său, să adauge o serie de precizări de finețe ipotezei hjelmsleviene. Orice text poate fi înfățișat ca expresie a interferenței unui sistem denotativ cu mai multe nivele de conotație. Alcătuite din unul sau mai multe planuri — care sînt de asemenea limbaje — sistemele conotative se pot clasifica după gradul lor de stratificare. Grație stratificării sale, dar și deschiderii spre zone dintre cele mai diverse deja-codificate ale experienței, o conotație se pretează unei abordări tipologice. Luată *tale quale* — avertizează Greimas — ipoteza glosematică asupra limbajului ca dublu sistem denotat-conotat nu vizează nimic suplimentar în afară de atitudinea unei societăți față de semnele limbajului său. Definirea literaturii ca sistem secund riscă, așadar, să-și piardă specificul în interiorul unei semiologii generale a textului. Pentru poetician, singura soluție rămîne concentrarea asupra formelor de manifestare *discursivă* a limbajului ca sistem secund. Numai la nivelul unor *secvențe discursive închise,* cercetătorul ar putea eventual să surprindă specificul lingvistic al literaturii, urmărind chipul în care unitățile poetice le „dublează" pe cele lingvistice, în planul expresiei ca și în cel al conținutului.

Dimensiunea productivă a sistemului secund și funcțiile sale de ansamblu generic de reguli constitutive este îndeaproape urmărită de cercetările școlii semiotice de la Tartu. Cuprinsă în limitele structurilor verbale ale limbii naturale, literatura este un sistem semiotic de tip secundar. Caracterul său specific rezultă din aptitudinea sa modelatoare în raport cu realitatea : literatura propunînd întotdeauna un model verbal al lumii, considerată în esența sa. În accepția particulară pe care i-o conferă Lotman, sistemul modelator secund ar fi un conglomerat de nivele de „codaj apriori" care coroborează normele lingvistice cu reglementări ierarhizate de natură variată : nivelului de bază — cel lingvistic — i se adaugă structuri complementare, secundare (de tip ideologic, etic, artistic etc.). În acest fel se definește o competență semiotică foarte complexă, care cuprinde reguli productive dar și restrictiv-constrîngătoare. În insistența cu care cercetătorii de la Tartu subliniază virtuțile *modelatoare* ale sistemului, în interesul lor marcat pentru traiectul *deductiv* în producția literară, descifrăm un ecou îndepărtat al ipotezei „relativiste", formulate cîndva de antropologia lingvistică, în speță de Edward Sapir și Benjamin Lee Whorf.

Cercetările școlii de la Tartu, privind literatura ca sistem modelator secund, au reușit să arate că în perimetrul aparent unitar al realității literare coexistă straturi semiotice eterogene, urcînd de la textul lingvistic către cel cultural, în sens larg. Contribuția originală a școlii sovietice la formularea teoretică a unui concept de literatură — cu pornire din planul-cheie al limbajului — constă tocmai în integrarea programatică a cercetării strict-literare într-o semiotică a obiectelor culturale în genere.

Pentru o cercetare de această factură, textul literar îndeplinește funcția de nucleu ordonator al unei veritabile constelații de coduri. Printre acestea, codul lingvistic se remarcă prin statutul său cert și ușor reperabil. Prin apartenența lor simultană la diverse „serii literare" (ge-

nuri, stiluri, tipuri de discurs, producția globală a unui autor sau a unei epoci etc.), entropia elementelor lingvistice sporește. De aceea, în descoperirea căilor de integrare a structurii textuale în contextele extratextuale (la rîndul lor complexe și ierarhizate), terenul ferm de pornire este totdeauna nivelul lingvistic al textului.

În procesul receptării, caracterul literar al unui text e direct condiționat de confruntarea codurilor autorului și, respectiv, cititorului (fie că e vorba de coincidență, de interferență sau de divergență). Situațiile de noncoincidență se repartizează spectral între un *grad minus* — ce se datorează diferențelor inerente de experiență culturală, de statut social, de personalitate, între cei doi — și un grad maxim — dat de individualitatea divergentă a culturilor cărora ei le aparțin, situație ce poate modifica radical sensul inițial al unui text, făcîndu-l practic imperceptibil. Pentru *cititor* — ca să luăm un exemplu — care se mulțumește în mod normal cu un efort minim de decodare, este preferabil ca literatura să se îndepărteze cît mai puțin de principiul structural al limbii naturale ce-i este foarte familiar. Punctul de vedere al *autorului* este cu totul opus. El va căuta să pună în valoare exact acele elemente ale limbii care pot să funcționeze simultan în mai multe sisteme codate și să conserve „memoria“ acestei funcționări (textul îmbogățindu-și astfel semnificația inițială, însă devenind mai anevoie de decodat).

Abordarea literaturii cu pornire de la conceptul de sistem secund este, în concluzie, o investigare semiotică ce oscilează — aproape dramatic, crede Eco — între exigența rigorii și formalizării, pe de o parte, și nostalgia deschiderii spre un proces istoric ancorat, pe de alta. Din acest al doilea unghi de vedere, ni se înfățișează un proces de comunicare deschis, în care mesajele variază în funcție de coduri, codurile se mulează în raport cu ideologiile sau cu conjunctura ; cît despre sistemul în ansamblu, acesta se restructurează necontenit, sensibil la experiența decisivă a decodării. Dialectica

dintre cod și mesaj e, la urma urmei, cea care impune comunicarea literară drept o *experiență culturală* prin care omul își însușește, își subordonează lumea, convertind natura în cultură.

Poetica, pe care Jakobson o considerase parte integrantă a lingvisticii, ar deveni în acest fel un studiu de tip semiotic al comunicării cu funcție estetică.

Deplasîndu-ne acum atenția spre o altă arie de investigare, vom observa că irupția triumfătoare a conceptului de *scriitură* în arena cercetării orientate lingvistico-literar a avut ca gest fondator proclamarea cuvîntului *scris* drept trăsătură constitutivă a literaturii. Gest polemic în raport cu prejudecata categorisirii scrierii drept subprodus al vorbirii — adînc înrădăcinată în metafizica culturii europene.

O ipoteză mai specială, lansată în circulație de grupul *Tel Quel*, pornește de la ipostazierea scrierii în raport cu vorbirea pentru a defini apoi specificul literaturii. Raporturile scriitură, pe de o parte, limbă și vorbire, pe de alta, sînt radical inversate.

Speculația *tel quel*-istă despre literatură ca produs al scriiturii evoluează în strînsă și declarată legătură cu strădania unei părți a filosofiei contemporane de a denunța ceea ce Kristeva numește „limitele logocentrice“ ale culturii europene, întemeiate pe conceptul de vorbire. În acest context, noțiunea de scriitură este prezentată ca o eventuală portiță de evadare din limitele strîmte ale unei tradiții opresive.

După Philippe Sollers, speculația europeană dominată de *modelul simbolului* — expresie a fazei religioase în care lumea e limbajul infinit adresat spiritului finit — ca și cea guvernată de *economia semnului* — formă de extensie a filosofiei speculative idealiste, de sorginte platonică — sînt deopotrivă *ideologii expresive* sau *reprezentative*. În ambele sisteme speculative menționate, scriitura e depreciată ca exterioritate pur decorativă, pe cînd vorbirea este preferențiată ca formă a exprimării

— de către un subiect conștient — a sensului sau „semnificatului transcendental".

În accepția pe care i-o dau *tel quel*-iștii, scriitura încetează să fie o umilă *reprezentare* a vorbirii, erijîndu-se în proces generator și translingvistic. Față de *limbaj*, scriiturii i se proclamă acum originalitatea și chiar independența, capacitatea de a pune sub semnul întrebării pînă și conceptele — vechi cît cultura europeană — de *sens* și de *formă*. Ea devine un proces genetic și în raport cu *vorbirea*, pe care o utilizează ca „material de gradul al doilea".

Debordînd limitele mutilante ale lingvisticii (o disciplină debitoare într-un grad intolerabil gîndirii „dualiste" și „metafizice" a semnului) scriitura e întronată drept concept fondator al unei noi științe: gramatologia.

Noțiunea tradițională de *sistem lingvistic* odată descalificată, scriitura își caută originea într-un proces de *semnificare*: într-un joc formal de diferențe. Mai exact, într-o „diferire" în raport cu sine însăși, care nu se mai lasă concepută în termenii ortodocși ai opoziției prezență/absență. În calitatea sa de proces, diferirea *(la différance)* este incompatibilă cu esența statică, sincronică, taxinomică a categoriilor de sistem sau de structură. Obiectivul prioritar tradițional, blamabil, al unui *dat* „de descris", se înlocuiește cu cel al unei „structurări de obținut". Veritabilă rețea de lanțuri generative și de transformări reciproce, scriitura se raportează la limbaj doar ca transgresare și chiar ca distrugere.

În măsura în care este și ea recunoscută drept *proces scriptural*, literatura nu mai este încorsetată în limitele limbii, ci ia naștere prin transgresarea lor; sensul rămîne interior textului concret, care nu îl mai exprimă, ci doar îl mînuiește. Cît despre *problematica* literarului, ea depășește astfel în mod radical categoriile lingvisticii. Mai mult decît atît, în cele din urmă practica scripturală subminează fatalmente *Literatura*. Să nu pierdem însă din vedere că, pentru Kristeva, noțiunea

tradițională de literaritate se referă obligatoriu la reprezentare. Desemnează de fapt produsul finit și sclerozat, incapabil să renască prin interpretare: ipostaza mercantilă, obiectuală, „de consum", a textului.

J. Houdebine opina că înclinarea de a se sublinia literaritatea limbajului prin raportare la o serie de referință (vezi formaliștii ruși sau Jean Cohen) ar fi camuflat de fapt întotdeauna ideea implicită a caracterului transgresiv al literaturii față de limbaj. În lipsa unor unelte adecvate de conceptualizare, o atare intuiție fundamentală ar fi fost exprimată de cercetătorii sus-numiți prin efortul de ierarhizare a codului. Față de acest mod simplist de a rezolva problema, Kristeva vine cu soluția clasificării formelor literaturii în funcție de gradul în care acestea explorează virtualitățile codului lingvistic. Limbajul poetic tinde — pentru Kristeva — să realizeze infinitatea potențială a codului. Față de el, toate celelalte variante ale scriiturii trădează, dimpotrivă, o evidentă limitare a propensiunii spre infinit a limbajului poetic.

Atît ipoteza Kristevei privind limbajul poetic cît și, în general, teoria *tel quel*-istă asupra scriiturii pot fi puse în relație directă cu o formulă particulară de creație, proprie unor scriitori moderni ca Mallarmé, Artaud, Bataille, sau Lautréamont, care urmăresc în mod deliberat să exploreze mecanismul funcționării limbii și al semnificării. După teoreticienii de la *Tel Quel*, literatura produsă de aceștia ar înceta să reprezinte un obiect estetic și literar pentru a se transforma într-o operație translingvistică, într-un sistem diferențial scriitură-lectură, funcționînd la diferite nivele.

Pe de altă parte, nu încape îndoială că ideologia *tel quel*-istă este tributară, în diferite grade, și anumitor postulate ale școlilor filosofice și științifice ale secolului nostru. Să ne gîndim întîi la teoria marxistă a productivității, acceptată de *Tel Quel* în versiune Althuser; sau la tezele psihanalizei privind supradeterminarea, preluate însă din perspectiva lui Lacan. Prin Derrida, doctrina

grupului devine permeabilă față de fenomenologie, mai ales în formula Merleau-Ponty. În special în *Signes*, Merleau-Ponty s-a străduit să demonstreze că, în diversele sale avataruri — fie că e vorba de *cogito*-ul cartezian, de criticismul kantian sau de „conceptul care se gîndește" în cunoașterea absolută hegeliană — tradiția idealistă și intelectualistă europeană a tins să atingă *Logosul* în puritatea sa, făcînd din Idee esența lucrurilor. Ca o urmare directă, conceptele în baza cărora a fost gîndită scriitura — imitarea sau reprezentarea — au sfîrșit prin a o reduce la altceva decît propria sa funcționare.

Pornind de la această bază speculativă, teoriile scriiturii își propun să deblocheze literarul atît din legile constrîngătoare ale limbajului cît și din închiderea estetică a operei. Practica semnificantă a literaturii este definită ca *pornind de la limbaj* pentru a-l transgresa apoi, a-l transforma, la toate nivelele și în toate extensiile sale. Pe bună dreptate, constată Michel Zéraffa, poeticile de acest tip pot fi numite trans sau metalingvistice.

Pornind de la premise relativ similare cu cele ale teoreticienilor de la *Tel Quel*, Henri Meschonnic posedă totuși un punct de vedere propriu, relativ la scriitură. În calitatea sa de *producție-de-forme-sens*, aceasta trădează întotdeauna o anumită omogenitate a verbului cu trăirea. Numai într-un context cultural particular, scriitura degajă din limbaj posibilitățile sale nepracticate.

Firește, pentru Meschonnic, practica semnificativă numită literatură nu poate fi interpretată și nici explicată *integral* de limbă. Scriitura depășește domeniul lingvisticului fiindcă ascunde întotdeauna, dincolo de ea, un *subiect istorico-social*, un *subiect epistemologic* și o intrusiune infinită a *inconștientului*, dizolvînd în acest fel opozițiile *limbaj-eu* și *limbaj-lume*.

Conceptul plurivalent de scriitură de la care pornește poetica lui Meschonnic se deosebește, prin urmare, radical de fetișul *tel quel*-ist al productivității, care promovează ruptura definitivă dintre *semnificare* ca proces

și *semnificație* ca rezultat. (Între *dire* și *dit*, va spune Meschonnic.) Pentru „mistica fabricării", teoria *producției* este ruptă de teoria *produsului*. Din momentul în care acesta din urmă e excomunicat, o teorie a valorii, a interacțiunii dintre structură și recepție, devine imposibilă.

Precizările lui Meschonnic permit o înțelegere a literaturii ca produs conceptualizat și socializat al scriiturii, raportul dintre ele făcînd însă absolut necesară o teorie a limbajului. Scriitura generează spațiul autonom și dens în care scriitorul și receptorul se întîlnesc, pentru a descifra mereu acel „ceva" care îi transcende, înglobîndu-i. Ea nu poate fi concepută independent de produsul literar în finitudinea lui structurală, a cărui pluridimensionalitate și istoricitate ambiguă le fondează.

La o privire mai atentă, *sistem secund* și *scriitură* desemnează două orizonturi : cel al sistemului și cel al enunțării. Între ele, *dincolo* de limbă, dar *dincoace* de propria sa practică, literatura evoluează sub zodia *discursului*.

Deși conceptul este venerabil, penetrația și actualizarea sa atît în domeniul lingvistic cît și în cel literar se poate spune că este recentă. Cîmpul fenomenal al discursului este inițial revendicat de psihanaliză și problematizat în premieră de Lacan. Prin intermediul cercetărilor lui Benveniste, se pun premisele omologării sale în lingvistică și în poetică, fapt ce va produce un reviriment în interiorul ambelor discipline. Fără a exagera prea mult, putem să afirmăm că o lingvistică sistematică a discursului rămîne încă un subiect de controversă.

Dicotomia saussuriană *langue-parole* disociază, în ansamblul fenomenelor legate de utilizarea limbajului, sistemul global de expresie de aspectul său real, actualizat în practica actelor comunicative. Între cele două nivele se instituie relații de tipul general-particular, sau potență-actualizare.

Prin modelele explicative ulterioare ale teoriei limbajului, se propun nuanțări succesive ale polarității de-

venite clasice. Se instituie, în acest fel, clase intermediare de fenomene între nivelele *langue* și *parole*, înțelese treptat doar ca repere-limită în ierarhia folosirii limbii.

Conceptul de *discurs* se va impune ca referire la o realitate intermediară între sistemul lingvistic și procesul concret al enunțării.

Poetica îl poate adopta, la rîndul său, văzînd în el un instrument propice captării specificului lingvistic al literaturii. Concept al dialogului și al relațiilor, el mediază trecerea între sistem și text, limbaj și nonlimbaj, literatură și nonliteratură. El face accesibilă cercetătorului dubla condiție a literaturii : închiderea substanțială ca și deschiderea funcțională ; sensul operațional dar și semnificația articulatorie ; actul producerii ca și rezultatul lui.

Înțeles în închiderea sa structurală, discursul este un nivel *transfrastic*. El depășește limita superioară a frazei, tradițional instituită ca frontieră a domeniului lingvistic. Este ușor de înțeles în ce măsură relația enunț/discurs mai este încă — tot mai rar — interpretată ca o expresie a opoziției lingvistic-non/lingvistic. Pentru a se apropia de universul discursului, lingvistica vine cu postulatul omologiei structurale discurs-frază. Dotată cu valoare euristică, omologia respectivă trădează, în același timp, capacitatea umană de a crea „sisteme demultiplicative“.

În termeni structurali, discursul poate fi imaginat ca o succesiune de fraze, supusă unor reguli combinatorii de același tip cu gramatica distribuțională ; după cum poate fi prezentat și ca rezultat al transformărilor unei structuri profunde, în funcție de un model de competență. Dincolo de planul strict structural, discursul face evidentă articularea limbajului cu un subiect și cu o lume. Pentru Zelling Harris, discursul este un ansamblu cultural, trimițînd la date care nu sînt lingvistice.

Natura esențială a acestei relații îi scapă însă lingvistului american, ca și „insemnele“ particulare prin care ea devine evidentă. Ceea ce interesează abordarea literaturii din perspectiva discursului nu este enunțarea ca atare, ci modul său de prezentare în discurs : cu alte cuvinte, formele de introducere a subiectului în discurs și „semnele“ prin care discursul se raportează la situație și la context.

O *Teorie* generală a discursului se află încă în faza controverselor, a opozițiilor insolubile sau a intransigențelor polemice. Deși disocierile esențiale au fost în general făcute, problema sintezei rămîne încă deschisă. Cele două nivele distincte ale discursului trebuie articulate într-o teorie care să le integreze fără însă a le confunda. Distanța — după unii ireductibilă — dintre polul *gramaticalității* și cel al *productivității* va putea fi astfel depășită.

Cantonarea cercetării literare pe terenul discursului mai oferă și un alt avantaj : situat, cum spuneam, la un nivel de tranziție între ființa concretă a textului *(parole)* și sistemul abstract al codului *(langue)* terenul ferm al discursului îngăduie cercetătorului o salutară — și în prezent foarte în vogă — abordare a literaturii dintr-o *perspectivă generică*.

În ultima vreme — grație unei sensibile deschideri interdisciplinare a științelor tradiționale ale literaturii către lingvistică, sociologie, antropologie culturală, ca și readucerii în actualitate a unor străvechi discipline „de confluență“ cum ar fi, de pildă, retorica — s-au făcut eforturi fructuoase în direcția clarificării raporturilor generice care leagă literatura de discurs.

Care este explicația acestei schimbări de direcție a cercetării ?

Credem că nu riscăm o generalizare pripită dacă observăm că, în ultimele decenii, interesul — de sorginte

romantică — pentru tot ce este unic, ireductibili, *discontinuu și deviant* în fenomenul literar s-a atenuat considerabil, și că o subtilă dialectică a cunoașterii în domeniul umanist a împins, pe nesimțite, în prim plan o nouă arie problematică, radical diferită de prima. Este vorba de formele de *integrare* a literaturii cu ansamblul celorlalte practici umane, culturale și sociale și, în mod special, de marile sisteme generice cărora li se subordonează — sau mai exact la intersecția cărora se constituie — spațiul literar.

Perspectiva generică este o ipostază a interesului față de dimensiunea pe care o putem numi „de continuitate" a literaturii în raport cu ceea ce nu este literatură, în sfera social culturală. Această continuitate îmbracă practic forma unei treceri gradate de tip spectral, între stadii, dominate de doi antipozi : literarul și preliterarul, sau, în cazul nostru particular, literatura și discursul nonliterar.

Discuțiile referitoare la determinarea generică a literaturii sînt polarizate de interesul față de trei categorii mai importante și anume : *mod, gen* și *tip de discurs*. În ciuda impresionantei afluențe de bibliografie în acest interesant domeniu, lucrurile sînt departe de a fi clare.

Statutul teoretic al noțiunilor de gen, de mod și de tip de discurs este fluctuant, ca și relațiile dintre ele ; există anumiți cercetători care operează cu toate cele trei noțiuni, dar le folosesc în accepții foarte diferite (ce este *mod* pentru unul este *gen* pentru celălalt — N. Frye, G. Genette ș.a.m.d.) ; alții care operează exclusiv cu noțiunea de mod pentru a se referi, după caz, sau numai la gen — R. Scholes — sau și la mod și la gen — D. Hayman — ; în fine, o a treia categorie care operează exclusiv cu conceptul de gen, folosindu-l ca pe un panaceu universal — W. Kayser, E. Staiger, K. Hamburger — sau încercînd eventual să introducă o subîmpărțire în genuri teoretice sau „tipuri ideale" și genuri istorice sau empiric atestate — K. Viëtor, T. Todorov.

Statutul tipului de discurs este direct dependent de litigiul distincției între gen și mod. Raport care — așa cum a observat Genette — marchează de fapt disocierea dintre ceea ce este *istoric* și, respectiv, *transistoric* în determinarea generică a literaturii. Anumite determinări generice sînt interioare spațiului literar — ansambluri formale intraliterare — proprii, între formele discursului, numai literaturii ; altele sînt comune literaturii și tuturor formelor de discurs, și deci apriorice și „date" în raport cu literatura. Dintre cele trei categorii enumerate, *modul* se impune, desigur, ca avînd un grad mai mare de cuprindere în raport cu planul discursului și, respectiv, un grad mic de specificitate în raport cu literatura.

Există o tendință frecventă de a se pune semnul echivalenței între universalitatea și gradul înalt de generalitate al determinărilor de mod, pe de o parte, și așa-numitul lor statut „natural", care ar scăpa determinării culturale, pe de alta. Opoziția istoric/transistoric este astfel suprapusă peste opoziția cultură/natură, practic absorbită de aceasta din urmă. Anumite determinări generice ale literaturii ar fi „naturale", pe cîtă vreme celelalte ar fi culturale și convenționale. Confuzia aceasta este susținută și alimentată și de precizările făcute de Goethe cu privire la raporturile dintre genurile comune sau speciile poeziei *(Dichtarten)* și genurile majore sau modurile poetice *(Dichtweisen)*, acestea din urmă fiind interpretate de Goethe drept forme naturale fundamentale *(die drei echte Naturformen)*.

Situîndu-se în directă și programatică descendență goetheană, o serie de poeticieni din spațiul cultural german — mai ales W. Kayser, Emil Staiger, K. Viëtor — văd în categoriile modale de epic-liric-dramatic, de sorginte aristotelico-platonică, atitudini formante fundamentale, neconvenționale ; un fel de genuri *naturale* — moduri de trăire, tipuri de viziune asupra lumii sau

funcții esențiale ale limbii — sustrăgîndu-se prin aceasta determinării sociale și culturale.

În realitate, în calitatea lor de forme *a priori* ale expresiei literare, modurile nu sînt naturale (adică aculturale), întrucît sînt generate de situația de comunicare, element pragmatic și, prin urmare, convențional și instituționalizat. La nici un nivel generic al literaturii naturalul nu este pur, ci implică un coeficient variabil de convențional. (De aici ar decurge și posibilitatea unei eventuale studieri a determinantelor generice ale literaturii cu uneltele retoricii, disciplină interesată de raporturile discursului cu constrîngerile convenționale care îi reglementează funcționarea.)

Modurile pot fi privite drept constante — în sensul pe care Basil Munteano îl conferea acestui termen — transistorice în raport cu literatura, problema determinărilor modale ale literaturii fiind una preliterară, discursivă și, mai ales, retorică.

Punctul de plecare al repartiției modale a discursului îl reprezintă terenul solid, ferm, al situației de comunicare. Mărcile lingvistice ale acestei situații sînt de găsit pe axa deictică locutor-auditor, exprimînd atitudinea celor doi parteneri în raport cu informația transmisă.

Probabil că cel mai important efect al examinării categoriei *mod* într-o optică pragmatică este de găsit în eforturile de discreditare a falsului idol aristotelico-platonic al opoziției *mimesis-diegesis*, unul dintre pilonii *triadei* tradiționale epic-liric-dramatic. Văzînd, în termenii pragmaticii, în *mimesis*, o simplă varietate a *diegesisului*, tot mai mulți cercetători pledează pentru un sistem modal *binar*.

Printre încercările interesante în acest domeniu se remarcă lucrarea cercetătoarei germane Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, care, alegînd drept criteriu al diferențierii expresiei sursa procesului de enunțare, vede în *liric și* respectiv *ficțional* cele două ramuri ale binomului modal.

Totuși, contribuția fundamentală la definirea componentelor de bază ale sistemului modal îi aparține, în spațiul cultural francofon, lui Emile Benveniste, iar în cel germanic, lui Harald Weinrich. I-am face o mare nedreptate lui Benveniste dacă n-am admite că precizările sale asupra celor două sisteme verbale — cel *al discursului* și cel al *povestirii* reprezintă sursa inspiratoare a cercetărilor lui Weinrich (*Tempus*, Stuttgart, 1964). Poziția locutorului în situația de comunicare — constată Benveniste — determină, în limbaj, un sistem de determinante numit *deixis*, care comportă deopotrivă coordonate *personale*, *temporale* și *spațiale*. În această triadă, rolul organizator și dominant îi revine categoriei de persoană — factorul fundamental de polarizare a discursurilor umane în două grupe modale pe care le vom numi — folosind terminologia lui Weinrich, care ni se pare mai clară — *comentariul* și *povestirea*. Comentariul se desfășoară sub semnul axei personale, a relației directe de comunicare între interlocutori ; pe cînd povestirea evoluează în zodia nonpersoanei, dominate de pronumele *el*.

La rîndul său, Genette, pornind tot de la Benveniste, propune o diviziune proprie a modurilor discursive, axată pe bipartiția între *expresia directă* (*discurs* la Benveniste, *comentariu* la Weinrich) și *expresia mediată* de reprezentare (*povestire* la Benveniste ca și la Weinrich).

Se înțelege că, în calitate de atitudini locutive idealtipice, modurile discursive nu trebuie suprapuse integral peste anumite tipuri constituite de discurs sau peste genurile literare atestate — în care determinările modale nu sînt niciodată de găsit în stare pură.

Dincolo de „frontiera" modalului, depășim teritoriul transistoricului pentru a pătrunde în domeniul formelor empiric existente și socialmente codificate ale discursului.

Virtualitățile *modale* se realizează în funcție de context, determinării lor adăugîndu-li-se și alte specificări, de ordin *tematic* sau *formal*, la rîndul lor socialmente și culturalicește prescrise. Fiecare epocă își codifică pro-

priile forme de activitate discursivă în funcție de filosofia și de morala sa, de instituțiile sale sociale și culturale, de dezvoltarea științei sau de diversificarea activităților sale practice. Astfel se poate ca *discursul didactic* să-și păstreze perenitatea de la Confucius sau de la Hesiod încoace, pînă la varianta sa literară care este romanul cu teză ; pe cînd *discursul magic*, cel *apologetic*, *descrierea laudativă* sau *discursul oratoric* să fi ieșit din scenă, odată cu practicile cărora li se integrează. Tot așa se explică și originea relativ recentă a *discursului birocratic*, a celui *științific* sau *jurnalistic* etc.

Cercetării i se deschid în față două alternative. Pe de o parte, cea a studiului diacronic, limitat însă la cîte un singur tip de discurs. De exemplu, apariția și metamorfozele discursului epistolar cu urmărirea complexului de factori extradiscursivi, contextuali, ce reglează această dinamică.

Pe de alta, calea studiului sincronic al componentelor unui sistem discursiv, într-un anumit moment istoric, sau, și mai interesant, pe un anumit palier al istoriei literare. Se pune astfel sub lupă o felie transversală din continuumul discursiv, din culturalul verbalizat de pe un anumit nivel al dezvoltării culturale.

Cu toată covîrșitoarea importanță pe care o au pentru înțelegerea mecanismelor esențiale ale literaturii, și în ultimă instanță a însăși esenței sale, asemenea studii au o origine relativ recentă. Aduse în prim plan de formaliștii ruși, sistemele discursive sincronice n-au dobîndit pînă în prezent atenția pe care ar merita-o, studiul lor rămînînd încă nesistematic, reprezentînd un produs secundar al cercetărilor de poetică, de stilistică sau de sociologie literară.

În anii '20, formaliștii ruși semnalau calitatea diferențială a faptului literar. Discuția asupra literarității părăsea astfel terenul esențialismului ontologic, transferîndu-se într-o sferă strict funcțională. Statutul literar al unui tip de discurs, observase Iuri Tînianov în cunoscutul său articol-program, este o calitate de relație,

o trăsătură comparativă care presupune raportarea sa la alte elemente, fie ale seriei literare, fie ale uneia din seriile extraliterare. Marea lecție a formaliștilor, sfidată de sociologia vulgară ulterioară, a fost însă ideea că raportarea literaturii la seriile sociale se face numai prin *intermediul aspectului verbal al vieții sociale*, fără a se eluda seriosul tampon mediator reprezentat de seria literară (de sistemul literar) însăși. Exact ce ignorează, de pildă, structuralismul genetic, în încercarea sa de a pune direct în relație teatrul racinian cu ideologia unui grup, transgresînd elementul-ecluză reprezentat de discursul dramatic al epocii respective.

Moștenirea formalistă este readusă în actualitate de cercetătorul sovietic Mihail Bahtin, în ale cărui cărți despre Dostoievski și Rabelais își are sursele teoria actuală a *intertextualității*. Conceptul de intertextualitate imiplică postulatul că orice enunț este o permutare de enunțuri anterioare preexistente, permutare grație căreia fenomenele sociale capătă o formă verbalizantă, fapt care permite punerea în relație a societății cu literatura. Reluată din această nouă perspectivă, observă Pierre Zima (într-un studiu consacrat contribuțiilor de factură formalistă la clarificarea relației social-literare), relația directă stabilită de Lukács între Werther și ideologia burgheză ar putea fi reformulată ca relație a discursului goethean romanesc cu contextul intertextual al epocii, mai ales cu discursul epistolar din cea de-a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, discurs raportabil la ideologia unei clase dominante.

Eșecurile cercetătorilor de tot felul în a găsi o formulă adecvată de raportare a socialului, a extraliterarului, la literar se explică și prin ignorarea *medierii operate de planul generic al discursului între social și literar*. Relația între discursul literar și practicile sociale trece prin releul mediator reprezentat de raportul ideologie-retorică, primul termen reprezentînd un aspect al socio-culturalului, iar cel de-al doilea fiind planul discursului uman, al deja verbalizatului. Ideologia se impune ca o

condiție importantă a formulării, genezei și producerii unui tip de discurs și a unui spațiu discursiv în ansamblul său. Dar există încă numeroase alte constrîngeri și condiționări care vin dinspre social și își pun amprenta pe procesele generatoare ale expresiei. Ar fi vorba, de pildă, despre acele determinări legate de condițiile formulării și receptării unui discurs, înscrise ca atare, consemnate prin mijloace verbale, în enunț. Să ne gîndim, de pildă, la discursuri ca cel *juridic* sau *epistolar,* întru totul adaptate, la nivel tematic și formal, instituției sociale a corespondenței sau ceremonialului judiciar. Se pot cita apoi discursul *magic* sau cel *politic,* care fuzionează sincretic cu două practici cu un înalt grad de codificare și de ritualizare ; sau discursurile *științific* și *filosofic,* ce-și selectează foarte sever auditoriul. Locul desfășurării comunicării este un factor decisiv în cazul discursurilor *liturgic* sau *administrativ ;* iar forma materială, suportul prezentării, în cazul celui *jurnalistic.*

Natura indicilor prin care discursul trimite la aceste condiții poate să fie deopotrivă tematică — vezi discursurile *științific, filosofic* — ca și formală. Admițînd că factorii modali sînt de natură pragmatică, iar cei tematici și formali pot fi priviți ca semantici și verbali, avem aici cele trei categorii de nivele conform cărora, după Morris, poate fi descris orice enunț al limbii.

Un tip de discurs se definește, din această perspectivă, ca o *combinatorie* de trăsături, atît transistorice (modale) cît și istoric determinate. De unde posibilitatea varierii la infinit a combinațiilor, și varietatea tipurilor de discurs istoricește atestate.

Pe acest fundal discursiv complex și cu o dinamică imprevizibilă se desenează sinuosul proces de literarizare a anumitor discursuri, prin codificarea lor de către instituția literaturii. Nivelul tipurilor de discurs constituie o virtualitate în raport cu care literatura *actualizează.*

Una dintre contribuțiile decisive la punerea în ecuație a acestui raport revine cercetătorului german André

Jolles, a cărui lucrare de referință, *Einfache Formen,* multă vreme trecută cu vederea, revine în actualitate, mai ales prin difuzarea sa recentă în spațiul francofon. Dialectica trecerii de la discursiv la literar este prinsă de Jolles în ecuația formă simplă/formă actualizată/formă savantă. Formele discursive simple, care constituie substratul potențial al literaturii, ar fi *discursul mitic, memorabilul, discursul legendar, discursul epic, discursul sentențios, gesta, ghicitoarea* și *cazul juridic.* Examinînd îndeaproape sistemului Jolles, observăm că formele sale simple sînt un fel de *arhetipuri,* sau eventual de supratipuri, pe care exegeții săi tîrzii s-au întrecut în a le distribui și clasa conform unei combinatorii de trăsături *pragmatice* (cum ar fi atitudinile *interogativă,* pentru mit și caz ; sau *indicativă,* pentru gesta și memorabil) și *tematice (idealism,* în cazul mitului, legendei sau povestirii ; *realism,* pentru gestă, ghicitoare și locuțiune).

Dincolo de arbitrariul unor asemenea criterii de clasare, trebuie reținute clarificările pertinente referitoare la mecanismele de trecere a formelor simple, întîi în forme actualizate derivate — de exemplu locuțiunea (sau discursul sentențios, am spune noi mai degrabă), în proverb, dicton, maximă, sentință, apoftegmă — și apoi în formele savante (sau literare). Forma savantă a cazului — sau a discursului juridic — este, de pildă, reprezentată, pentru Jolles, de nuvelă. Să reținem că elementele minimale, cu pornire de la care se articulează o formă simplă, sînt o „atitudine mentală" (interogația, în cazul mitului ; imitarea, în cazul legendei) și un element formal corespunzător, pe care Jolles îl numește inițial gest verbal, precizînd ulterior că are în vedere microelemente tematice cum ar fi motivele. (Unități ale evenimentului care au fost deja captate de limbă, în chiar termenii lui Jolles.) Actualizarea formei simple presupune o serie de constrîngeri formale suplimentare. Trecerea formei simple în formă savantă este, în esență, un proces de *fixare* definitivă, deci de canonizare și de instituționalizare, perceptibil în mod frapant mai ales în plan formal.

Studiul lui Jolles rămîne în primul rînd o contribuție esențială pe tărîmul abstracțiunii, lucrarea sa neavînd ca obiectiv studiul concret al constituirii istorice a unei forme savante anume.

Drumul schițat de formaliști — invers față de cel al lui Jolles — pornește de la opera unor scriitori, ca Gogol de pildă, spre un context social extradiscursiv, trecînd prin procesul *transformării* unor structuri discursive neliterare : discursul *epistolar, jurnalist, foiletonul* etc. Pe aceeași linie, Mihail Bahtin caută relația dintre discursul rabelaisian sau dostoievskian, pe de o parte, și o serie de discursuri legate de carnaval, ca dialogul socratic sau satira menipee, pe de alta. Valorificîndu-l declarat pe Bahtin, Julia Kristeva a studiat edificarea discursului romanesc prin transformarea unor discursuri neliterare, cum ar fi citatul sau descrierea laudativă.

Dacă literatura evoluează, cum spuneam, sub semnul discursului și dacă literaritatea este un statut dobîndit de mesaj în condiții specifice, o abordare *tipologică* a discursului ne poate revela aspecte inedite legate de geneza și de esența literarului. Însăși opoziția literar/nonliterar ar putea fi interpretată în termenii unei tipologii discursive, cum crede Todorov. Între *Discurs* și *Literatură* se află *tipurile de discurs*. Pentru creator, un tip discursiv funcționează ca *perspectivă* formală, care îi dirijează viziunea. Pentru cititor, el este o *ipoteză de lectură*, ce trebuie verificată. Pentru cercetător, el este o *normă*, din perspectiva căreia se poate caracteriza o clasă de discursuri. Pe scurt, tipul de discurs este rețeaua care leagă Mesajul de Literatură. Înainte de a trimite la universul experienței, sau tocmai în acest scop, Literatura trimite la universul complicat al Discursului.

Relația dintre literatură și tipurile de discurs este de tip probabilist. Literaritatea nu se lasă „încarnată" de nici o specie a discursului, dar se poate în schimb manifesta difuz în interiorul oricăreia dintre ele. Dialectica tip-de-discurs/literaritate este unul dintre factorii unei perpetui reînnoiri a literaturii.

Dată fiind complexitatea realității lingvistice desemnate de discurs, criteriile de tipologie sînt multiple. Ele pot fi deduse dintr-o pragmatică a enunțării, sau dintr-o logică a enunțului. Ele pot pune în evidență raportul cod-discurs, construind tipuri ideale ; sau pot porni dinspre mesaj spre discurs, relevînd tipuri cu existență istoric atestată. Vom oferi, în cele ce urmează, cîteva exemple (fără a uita să ne întrebăm, de fiecare dată, ce fel de imagine a literaturii se ascunde dincolo de ele).

De la jocul comunicativ al enunțării pornește, spre exemplu, Siegfried Schmidt. Conform ipotezei sale, rolul creator de semnificație ce revine cuplului locutor-receptor în raport cu mesajul este criteriul decisiv în stabilirea literarității. Tipologia rezultată cuprinde trei clase „pure" de discurs. Intenția de a transmite o informație, corelată cu rolul receptiv al partenerului, determină constituirea *discursului informativ*. În cazul cînd locutorul intenționează să producă o reacție din partea receptorului și reușește discursul este *directiv*. Cît despre discursul *literar*, el este generat de intenția de a produce un sens posibil, prelungită de rolul coproducător al receptorului. De data aceasta, tipologia nu mai pornește, ca la Benveniste, de la o *semantică* a enunțării, ci de la o *pragmatică*, interesată de modul de participare a receptorului la asumarea mesajului. Cu precizarea că este vorba de tipuri *dominante, ideale*, Schmidt lasă deschisă posibilitatea interferenței lor, în diferite forme, în interiorul mesajelor verbale.

O încercare de tipologie deductivă, din perspectivă sociologizantă, este și prelegerea barthesiană pe marginea raporturilor retorică/sociologie. Literatura de elită sau de masă, avangarda, au la bază tipuri particulare de discurs, reglementate de un cod retoric. Legătura cu funcționarea socială se realizează prin intermediul unei sociologii a formelor de clasificare, în termenii în care au conceput-o Dürkheim sau Mauss.

Tendințelor de tipologizare ocazională, sau din unghiuri limitate, Todorov le opune, cu *Introducere în li-*

teratura fantastică, o campanie de sistematizare. Specificul unei categorii discursive ar consta în sinteza unui fascicol de trăsături. Ele se cer succesiv descifrate, în toate planurile textului — verbal, semantic și sintactic — dar și dincolo de el, la nivelul receptării. Astfel definit, tipul discursiv devine o combinatorie preexistentă textului, constituită de *proprietățile virtuale ale literaturii.* Ca produs dar și ca producător al unui tip de discurs, textul individual pune în lumină dialectica subtilă între supunerea la regulile genului și transformarea lor.

Precizările lui Todorov implică două postulate fundamentale referitoare la literatură. Primul stipulează că realitatea discursului este *generică,* în raport cu literatura. Problema specificității literaturii poate fi reformulată ca o operație de identificare a regulilor discursului literar. În al doilea rînd, operația de repartizare tipologică a discursurilor spulberă definitiv iluzia unei specificări *structurale* a literaturii la nivel lingvistic. Orice tip de discurs recunoscut curent ca „literar" prezintă mult mai multe trăsături comune cu o serie de omologi neliterare decît cu celelalte tipuri de discursuri literare. Rezultatul acestui demers, observă Todorov, este negarea pertinenței unui concept *structural* de literatură și a unui discurs literar omogen. Dacă genul proxim al literaturii este neîndoielnic discursul, diferența specifică trebuie căutată dincolo de el.

Am enumerat toate aceste tentative de a sesiza, în diferite formule, trecerea non/literarului în literar, în sfera discursivității, cu un obiectiv precis. Încă de la formaliști — care vorbesc de constituirea unui sistem discursiv literar, „seria literară" — apoi la Bahtin și la Kristeva, se conturează necesitatea de a se introduce în discuție și conceptul de *gen literar.* Trecerea de la discurs către textul individual se face și prin ecluza genurilor literare.

Categorie literară referitoare la o clasă sau la un tip de discurs cu existență empirică, istoricește atestată, genul se sprijină pe o combinatorie de trăsături de esență modală, tematică și formală.

Acceptarea unui tip de discurs ca gen literar este un fenomen contractual și condiționat sociologic, care nu poate fi explicat în termeni deductivi, ipotetici, ci numai într-o viziune inductivă și istoristă.

Pentru numeroși cercetători chestiunea aceasta ar fi de resortul poeticii generale, știință generală deductivă a formelor discursului literar. A acelei poetici pe care Todorov, și alții, o văd ca pe o disciplină a virtualităților formale ale literaturii, nu drept studiu al structurilor sale deja realizate. Dacă admitem acest lucru, admitem și că genurile literare pot varia la infinit, prin asocierea practic nelimitată a trăsăturilor modale existente cu *n* trăsături tematice și formale posibile. Consecințele practice ale acestui postulat sînt perfect ilustrate de dificultățile lui N. Frye, spre exemplu, în a da o coerență sistematică a genurilor posibile. Însuși Todorov, care avansase în *Introducerea la literatura fantastică* distincția între genurile teoretice și cele empirice, renunță, în *Les genres du discours,* la prima categorie.

Operația de tipologizare pe baza căreia s-ar putea stabili sistemul genurilor aflat în uz și oficializat pe un anumit palier al istoriei literare nu poate fi decît inductivă și taxinomică. Genul fiind o combinatorie de factori de cele mai diverse substanțe (semantici, pragmatici, verbali), aria de selectare a criteriilor este foarte mare. Se înțelege că variază și gradul de generalitate al criteriilor, de unde posibilitatea izolării atît de *subgenuri* sau *specii,* cît și, respectiv, de *supragenuri, arhigenuri* sau poli ai genurilor. Ierarhia nivelelor care mediază trecerea între fiecare text individual și masa infinită a discursurilor, pe de o parte, și între același text și *Literatură,* pe de alta, este extrem de complexă. La una din extremități, ea se ramifică într-o rețea foarte întinsă de genuri „mici" sau specii, prin intermediul căreia se menține comunicarea subterană cu masa discursivă a inter-

textualității, cu practica discursivă a unei epoci, considerată în ansamblul său. La cealaltă, genurile se pot grupa treptat, pentru a se ajunge la ansambluri din ce în ce mai mari, la sisteme generice, care tind să concureze însăși instituția Literaturii. Este, spre exemplu, cazul așa-numitului arhigen al genurilor numite ficționale.

La nivelul trecerii de la sistemele generice supraindividuale la discursul literar, lucrurile s-au clarificat principial, știindu-se actualmente că este vorba de o operație sociologic condiționată, de normare — prin critică, prin școală, prin presa literară, prin ideologia unor școli sau curente, prin constituirea unui metadiscurs specializat, cum ar fi de exemplu prefețele-program, manifestele de școală etc. La cealaltă extremitate, a trecerii de la discursul literar la Literatură, la textul individual, lucrurile sînt însă departe de a fi simple. În dorința lor de a realiza nivele polarizante tot mai înalte pe scara genurilor, cercetătorii intră în criză de terminologie, fiind siliți să numească *mod* tot ce depășește un anumit nivel de generalitate. Ia naștere, în acest fel, un sistem de moduri *sui generis*.

Examinînd criteriile ce transpar în cîteva din polarizările mai cunoscute, constatăm că ele pot fi global taxate de tematice. Sursa lor — planul în care operează decupajele — este de găsit la nivelul imaginarului colectiv. De aici și impresia că ar fi vorba de categorii transistorice, deci modale. De cele mai multe ori se recurge chiar la categorii estetice, cum sînt cele de comic, tragic, fantastic, satiric, ironic ș.a.m.d., care sînt ipostaziate în criterii de cristalizare a unor arhigenuri, uitîndu-se că genurile sînt categorii intrinsece spațiului literar și proprii *numai lui*, strîns legate de cuvînt, material specific literaturii.

Vom exemplifica cu trei dintre cele mai cunoscute studii, privind polarizarea genurilor prin identificarea unor constante tematice, antropologice, care depășesc de

cele mai multe ori spațiul literar. Cele trei nume la care ne referim sînt N. Frye, R. Scholes și M. Bahtin.

Le-am ales pe acestea trei și din alte motive decît seriozitatea lor sau popularitatea de care se bucură. Ni s-a părut că, luate în ansamblu, ele reprezintă un triptic ce prezintă, în forme terminologice aparent diferite, aceeași idee : și anume că genurile se ordonează întotdeauna conform unui spectru dominat de cei doi antipozi care sînt *registrul grav* și cel *ironic*. Este, în fond, aceeași tipologie cu dominanță bipolară care transpare la Bahtin, atunci cînd vorbește de tipul *serios* și de cel *ilar* (carnavalul sau dialogicul descoperit și descris de el fiind o formă insolită, ba chiar subversivă, de combinare a celor două registre contrastante, proprie numai epocilor de șoc și de mutații culturale) ; dar și la un comentator al său recent, care pledează pentru registrul *ramantic* în opoziție cu cel al *farsei*. Aceleiași idei i se subordonează analiza trecerii între *mitic* și *ironic* la Northrop Frye ; sau între *romantic* și *satiric* la Robert Scholes. De reținut că ambii traversează această gamă tipologică (într-un model tabular cu două intrări) de o serie de noi distincții, referitoare la raportul personajului cu lumea experienței.

Asemenea polarizări sînt utile, cu rezerva că ele nu trebuie luate drept ceea ce nu sînt : pe de o parte, drept moduri, iar pe de alta, drept genuri istorice, cum se întîmplă la T. Todorov, acesta încercînd să pună bazele unei tipologii în care discursul realist și cel fantastic să reprezinte cei doi antipozi. Că este vorba de simple categorii literare, ce pot eventual servi unei polarizări speculative a genurilor literare — dar fără a fi neapărat erijate în genuri — o dovedește și eșecul încercării de a se găsi notele distinctive, formale și tematice, ale așa-zisului *discurs realist*. Genurile sînt, s-a dovedit odată în plus cu această ocazie, conglomerate solidare, în care constrîngerile modale sînt strîns legate și dependente de cele tematice și formale.

În prezent, se conturează posibilitatea de a se descrie un gen ca un act *ilocuționar* complex. Impulsul unor asemenea cercetări este de găsit în precizările lui Wittgenstein asupra tipologiei funcționale a limbii, precizări reluate și dezvoltate, cu aplicare la studiul discursului, de către reprezentanții filosofiei analitice engleze, în special J. L. Austin, J. Searle, și P. L. Strawson. În acest fel, se subliniază mai ales caracterul *contractual* al genului, care se bazează pe o serie de presupoziții, acceptate deopotrivă de către creator cît și de către receptori săi.

Cercetări ca cele menționate valorifică în special progresele recente ale pragmaticii, interesate de comunicarea lingvistică în dimensiunea sa morală de act concret, cu un *efect* direct sesizabil. Ne gîndim la studiile consacrate în ultima vreme discursului autobiografic, la baza căruia s-ar afla un contract de tip special, în uz într-o perioadă istoricește limitată. Criteriile de identificare a unui gen literar, observă unanim exegeții autobiografiei, nu ne spun *ce trebuie să fie* construcția unui text, ci în primul rînd *cum trebuie considerat* acel text și ce forță trebuie să aibă pentru noi. Valoarea unui discurs ca gen literar este reflexul direct al unor distincții convenționale — de exemplu, în cazul autobiografiei, cele între prima persoană idealizată și eul autobiografic individual, între factual-empiric și spiritual, sau între obiectiv și subiectiv, între subiectiv-transcendent și subiectiv-anecdotic etc. — care privesc contextul, identitatea autorului și tehnica prezentării, condiții supuse schimbării diacronice.

La concluzii analoage se ajunge (din aceeași perspectivă) și în cazul studierii genului didactic — reprezentat de parabolă, de fabulă și de romanul cu teză — probant fiind aici, în primul rînd, efectul de lectură.

În dublul său aspect, de enunț și enunțare, de mesaj și proces, de structură și eveniment, discursul este o perspectivă care deschide largi orizonturi către înrădăcinarea literaturii în universul limbajului. Ca discurs, literatura face evidentă deschiderea limbajului spre lume dar și închiderea structurală a unui univers de semne.

Numai cantonînd în planul discursului — remarcă Ricoeur — vom putea observa că obiectualitatea limbajului, metodologic iluminată de structuralism, nu este un absolut, ci un fenomen. Între o fenomenologie a vorbirii și o știință a limbii, riscînd să scindeze iremediabil cîmpul unitar al limbajului, trebuie instituită o teorie a discursului, capabilă să facă evidentă trecerea de la structură la funcționarea sa. Sistematic și istoric, închidere și referință, constrîngere și alegere, instituție și inovație, anonimat și alocuție, sînt tot atîtea antinomii constitutive ale literaturii și limbajului care se dizolvă convertindu-se în discurs.

Discursivitatea este un pol fundamental al fenomenului numit de noi literatură.

Capitolul 2

ÎNTRE SCYLLA ŞI CHARYBDA

Vocaţia reprezentării şi utopia realului

Cu un neînsemnat efort de imaginaţie ne putem închipui literatura ca pe un teritoriu străbătut continuu de fluxul şi refluxul unor mişcări de sens opuse. Una o răsuceşte către ea însăşi, într-un univers autosuficient şi impenetrabil. Alta o propulsează către lume, transformînd-o într-o interogaţie perpetuă. Întreaga devenire a literaturii e jalonată de destinul şi de ipostazele imprevizibile ale unui echilibru instabil de forţe, ce corelează *narcisismul* cu un *anumit tip de prezenţă a lumii.*

Privită din perspectiva centrală a limbajului, dialectica tranzienţei şi intranzienţei funcţionale în literatură îşi dezvăluie o latură extrem de importantă. Nu putem vorbi de funcţiile tranzitive ale discursului fără a reveni mereu la întrebări etern-posibile : este literatura o formă a cunoaşterii ? Dar o imagine a realului ? În ce raport se află ea cu eul ? Întrebări la care s-a răspuns mai mult din perspective transcendente, socio-psiho-filosofice, şi mai puţin din perspectiva imanentă, intrinsecă, a discursului.

Sub raport epistemologic, valorizarea funcţiei creatoare de lume a literaturii e un subprodus al interogaţiei critice — instaurate de Kant şi continuate de Hegel, Husserl şi Heidegger — asupra raportului dintre modul de fiinţare şi modul de cunoaştere a lumii.

Realitatea îşi pierde treptat statutul de obiect gata confecţionat, capabil să producă în spirit cópii ale sale, spre a deveni mai curînd o lume fenomenală, produs al unei sinteze creatoare şi obiectivante, prin care ceea ce este aformal şi acognoscibil capătă formă şi posibilitatea unui sens. De la *Logische Untersuchungen* la *Sein und Zeit,* o originală ontologie a comprehensiunii depăşeşte sfera canonică subiect-obiect, stabilind o nouă ecuaţie înţelegere-fiinţare.

Paralel cu speculaţia filosofică, o ipoteză estetică de sorginte postromantică vede în caracterul cosmogonic al produsului artistic un corolar al dimensiunii demiurgice a creaţiei.

În propensiunea sa cosmotică, discursul funcţionează în mod egal ca suspendare şi reconstrucţie, prezenţă şi absenţă, model al lumii şi distrugere a ei.

În termeni cibernetici, prin funcţiile sale tranzitive, discursul literar se integrează tuturor sistemelor simbolice, capabile să construiască modele ale lumii, prin dezvoltarea unor mecanisme de proiecţie izometrice şi izomorfe. Din punct de vedere structural, universul proiectat de discursul literar se găseşte într-un raport *homeomorf* cu lumea. El este, în acelaşi timp, homeomorf cu universul, dar şi cu o anumită parte a lui, pe care o vizează *hic et nunc.* Ipoteza homeomorfismului literatură-lume — în formula schiţată de Lotman — permite înţelegerea întregului spaţiu literar ca un model al lumii. Fără a se raporta la acelaşi aspect al realului, totalitatea textelor literare — modele ale aceluiaşi univers — funcţionează homeomorf între ele. Acest adevărat „mecanism" literar — al proiecţiei cosmogonice este reglabil în cele mai diverse moduri, ca urmare a jocului complex de raporturi dintre eul creator, semn şi lume.

Cu pornire de la relaţia semn-lume, Foucault distinge istoric între literatura epistemelor preclasice — simplă *figură* a lumii, bazată pe o analogie constitutivă ; cea a epistemei clasice — care nu-şi propune decît să *numească* lumea, atribuindu-i un sens ; şi cea a epistemei moderne — care tinde să se *substituie* lumii încarnînd-o. Cu alte cuvinte, semnul literar este *figura* lumii, *numeşte* lumea sau chiar *este* lumea, în funcţie de codul cultural care îi reglează funcţionarea.

Prezența sau nonprezența eului în relația discursului cu lumea ne permite să distingem între *reprezentarea* și *viziunea* lumii în literatură, opinează Ricardou. Lumea poate fi simplu figurată de discurs — în cazul unei interferențe zero a eului — sau, dimpotrivă, poate să imprime în text viziuni ale sale, trecute printr-un filtru subiectiv. Intensitatea implicării eului în relația dintre discurs și lume separă viziunile *exacte* de cele *aproximate* ale lumii, după același autor.

Prin urmare, în ipostaza sa tranzitivă, discursul asigură o permanentă mediere retorică — explicită sau implicită, directă sau indirectă — între o izotopie *cosmos* și o izotopie *antropos*. De unde și posibilitatea de a se vorbi de o capacitate de proiecție antropologică a discursului, repunîndu-se astfel în discuție și modul în care literatura *semnifică* și *construiește*, nu doar cunoaște umanul, făcînd să se cristalizeze la nivelul formal un statut „scriptural" al subiectului.

În termeni formali, eul a fost o bună bucată de vreme gîndit ca principiul major al unității și semnificației textului. Orice text era conceput ca un semn al cărui sens integral aparținea doar conștiinței subiectului. După ce o întreagă tradiție de coloratură carteziană a făcut din eu un subiect fenomenologic activ, care dotează lumea cu sens, cercetările moderne ale lingvisticii, psihanalizei sau cele ale antropologiei au „descentrat" subiectul în raport cu formele limbajului său, cu normele acțiunilor sale sau cu discursul său imaginativ și mitic. Se ajunge treptat la ideea că discursul cultural limitează sinele. Eul nu mai este privit ca un dat, ci ca o devenire, apărînd tot mai mult ca un simplu construct, ca rod al unor sisteme de convenții. Odată cu deplasarea de perspectivă amintită, devine frapant statutul „fictiv" al subiectului în literatură. Adevărul subiectiv este în discurs un monolog de actor. *Eu* este *Celălalt*. Un proces cu referire la care Lacan vorbește de o „transformare a omului în subiect prin defileul vorbirii".

Pentru literatură, chestiunea e cu atît mai acută datorită gradului de implicare a subiectului în esența limbajului și, mai cu seamă, în aceea a sensului. Limba a fost, dealtfel, considerată în mod tradițional *o instanță a conștiinței de sine tipic umane*. Iată însă că — după Heidegger și filosofia modernă a limbajului demonstrează că dominarea limbajului de către subiectul uman e derizorie — lingvistica, la rîndul său, deplasează noțiunea de semnificație în alt cîmp decît cel al intenționalității subiectului. Structuralismul descrie limba ca pe un sistem ce *precede* subiectul vorbitor iar generativismul demonstrează că există o capacitate generativă infinită care nu se supune niciodată integral controlului individual.

O serie de ipoteze asupra raportului subiect-scriitură în literatură sînt în mod vizibil marcate de efortul de a se depăși stadiul subiectului enunțării ca subiect fenomenologic. Dintre acestea, mai ales punctul de vedere avansat la *Tel Quel* postulează o „dezenunțare generalizată", particularizată prin conceptele de scriitură impersonală sau de subiect zerologic. Ipoteza *tel quel*-istă asupra relației subiect/scriitură este, desigur, una dintre formele radicale (sau chiar extremiste) ale contestării antifenomenologice care — cunoscînd și forme mai moderate, inspirate de marxism, generativism și psihanaliză — sugerează o simplă deplasare a originii sensului în afara eului.

Unul dintre punctele de vedere mai moderate — bazat în principiu tot pe conceptul freudian de comunicare transnarcisistă ca și pe cel de coloratură marxistă de practică producătoare — descrie subiectul mai curînd ca *impersonalitate*, semnificînd o absență. Ceea ce conferă impersonalitate subiectului discursiv este absența umanului sub specia facticității pure, a biografismului, a accidentalului, și dispariția opoziției nondialectice subiect-obiect.

Ca în aproape toate privințele, grupul *Tel Quel* generalizează pe marginea unui tip specific de literatură — de astă dată discursul liric modern. Prin Baudelaire, Mal-

larmé sau Rimbaud, discursul liric a operat explicit ruptura radicală dintre eul empiric și cel poetic, ducînd la extrem o tendință perenă a poeziei. De la T. S. Eliot pînă la Ungaretti, Saint-John Perse sau García Lorca se multiplică formele de distanțare a discursului liric în raport cu umanul, și se accentuează procesul de dezumanizare teoretizat de Ortega y Gasset în celebrul său eseu *Deshumanización del arte*.

În discursul narativ, proiecția antropomorfică se desfășoară întotdeauna sub semnul normelor specifice ale transformării subiectului în personaj. Procesul de umanizare a diferitelor tipuri de funcții ale subiectului (actanți sau nonactanți) are la bază un mod particular de interpretare a lumii.

Modul de implicare a umanului și de situare a subiectului în discurs — fie că este vorba de perspectiva și de statutul locutorului în proză și în lirică sau de construcția personajului în perimetrul discursului narativ — are întotdeauna la bază o ipoteză implicită privind omologia structurilor individuale cu cele istorice. În discursul narativ ca și în cel liric, un element extratextual se „figurează“, abolindu-se, într-un text distrugător de identități personale, ilustrînd într-un mod imprevizibil istoricizarea unui eu.

Relațiile structurale complexe prin care discursul raportează eul la lume (lumea se *opune* eului fiind total distinctă de el ; lumea se *impune* eului anexîndu-l ; sau lumea se supune *eului* fiind practic constituită de el) creează diferite tipuri de cîmpuri semantice, variabile în raport cu succesiunea istorică a *sistemelor literare*.

Caracterul universal al subiectivității *romantice* are drept corolar coincidența absolută a eului și a lumii. Discursul autorului romantic absoarbe, acaparează și reprezintă unitar realul. Fiecare lume poetică este o monadă, un univers unic, fără echivalent, intraductibil în alt sistem de referință, deci practic fără semnificație semantică.

Discursul literar *realist* pornește în schimb de la axioma independenței totale a eului și a lumii. Prin etalarea demonstrativă a posibilităților de a se trece de la o versiune a lumii la alta — în special în discursul romanesc — prin multiplicarea punctelor de vedere echivalente, se forțează evadarea din universul închis al semnelor în cel al invariantului lor obiectiv : realul.

Un procedeu constructiv identic — al multiplicării infinite a unghiurilor de vedere — nu mai are, în discursul narativ al secolului nostru, același obiectiv, ci este, dimpotrivă, investit cu misiunea de a confirma *absența* lumii obiective. Într-un asemenea discurs, dezagregată într-o multitudine de versiuni, realitatea devine aparentă și incertă. Lumea nu mai este decît un semn al cărui conținut e dat de infinitatea interpretărilor sale.

În toate cazurile citate, nu gradul de obiectivitate a prezentării realului probează adevărul și validitatea discursului literar, ci, dimpotrivă, existența realului trebuie demonstrată, probată, cu mijloace discursive specifice. Problematicii logico-filosofice a *adevărului* și validității reprezentării i se substituie, în plan discursiv, o chestiune formală : cea a modalităților de *construire* a sensului.

Sustrăgîndu-se criteriului logic al adevărului, discursul literar oferă un model valid al lumii, model a cărui valoare de adevăr nu poate fi chestionată. Cuplul corelativ adevăr-fals nu este pertinent pentru calificarea literaturii. Lui i se substituie criteriul *verosimilului ;* o particularitate pur funcțională a raportului discurs-real.

Principiul verosimilului se referă — la nivelul discursului literar — la o serie de mecanisme specifice, capabile să întrețină „efectul de real“, sau altfel spus „iluzia referențială“.

Ce înseamnă aceasta ? În primul rînd că aptitudinea discursului de a se referi la ceva în afară de sine, de a trimite la real, este în literatură *limitată, mediată,* de o serie de norme. Discursul literar nu trimite la un *referent* concret și verificabil, ci construiește o *referință* și o

impune — grație unui contract — ca posibilă. A fi verosimil se reduce la a părea natural și posibil (1) pentru cineva, (2) într-o situație dată, (3) în raport cu ceva. Mecanismul prin care, la un moment dat, un text este acceptat ca verosimil îl putem numi *naturalizare*. Funcția mundană, tranzitiv-reprezentativă, a discursului literar este reglementată de o serie de norme, indicînd tocmai procedeele prin care o cultură dată naturalizează un text.

Verosimilul e noțiunea-cheie ce explică mecanismul prin care discursul poate deveni acceptabil, nu în absolut, ci într-un anumit context și pentru anumiți auditori. Este foarte probabil că originile noțiunii de verosimil sînt de găsit în sistemul conceptual al lui Aristotel, care, în *Retorica*, vorbește de *eikos* și de *endoxon*, propunîndu-și să codifice ansamblul regulilor ce dirijează verosimilul discursului în genere.

Spre deosebire de *adevărat*, verosimilul e o noțiune relativă, variabilă istoric și cultural ; o calitate în stabilirea căreia intersubiectivitatea joacă un rol însemnat și care este foarte strîns legată de sistemul de valori, de ideologia, de opiniile și convingerile unui grup uman. Verosimilul implică totdeauna *raportarea la* și *conformitatea cu* diverse așteptări și modele, cu o serie de norme și reglementări colective.

Reperele ce permit stabilirea verosimilului sînt *multiple* sincronic și cultural și *variabile* diacronic, motiv pentru care inventarierea lor nu este posibilă. S-a încercat în repetate rînduri o clasare și repartizare a lor în diferite *tipuri*. Ele indică, în linii generale, grade diferite de îngrădire a tranzienței discursului, îngăduindu-ne să deosebim mai multe *nivele de verosimil*.

Conform unor obișnuințe tradiționale de gîndire, verosimilul este cel mai adesea înțeles în ipostaza sa particulară de „verosimil natural“ sau „referențial“, atribuindu-se literaturii simpla veleitate de a calchia sau de a copia realul.

Realul astfel invocat ni-l putem imagina ca pe un spațiu concret, geografico-istorico-social — apt de a fi actualizat prin verbalizare. „Trucurile“ puse în mișcare de literatură pentru a crea iluzia unui *ca-și-cum* referențial sînt multiple. Ele au fost în repetate rînduri canonizate de conștiința critică, sau practicate programatic de autori.

Să ne oprim întîi la eforturile de a se construi perimetre *geografic identificabile*, prin intermediul *aglomerărilor* de toponime, sau, dimpotrivă, prin cantonarea într-un spațiu *unic* — Paris, Cartagina, Saumur sau București. Ceea ce urmează în plan verbal este descriptivul, pitorescul, exoticul sau arheologia ; preferința pentru parataxă ca și aglomerarea epitetelor, toate concurînd la construirea unui *cadru*, care să suporte congruența ficțiunilor verbale cu realul. Prin integrarea lor în text, referințele citate tind să-l facă verosimil. Raționamentul este de tipul *pars pro toto* : dacă o arie a textului, o porțiune a lui trimit la un dat recunoscut și restul poate fi considerat credibil. Să ne gîndim la minuția arheologică trudnic izbutită de Flaubert în *Salammbô ;* la romanele pariziene ale lui Victor Hugo, sau la cele bucureștene ale lui Mateiu Caragiale sau ale lui Ion Marin Sadoveanu. Tot aici se încadrează și exotismul discursului liric de factură romantică, de la Nerval și Hugo la Byron sau Shelley. E limpede că acelorași mobiluri li se subordonează și categoria descriptivului, în pofida multitudinii de forme prin care se manifestă.

O formă specială de naturalizare „referențială“ apare frecvent în ficțiunea așa-zis istorică. Nu ne referim aici la problematica stufoasă a raportului invenție-eveniment în acest tip de literatură. Ne limităm să observăm cîteva din formulele prin care autorii atestă discursiv autenticitatea celor relatate. În primul rînd procedeele lexicale, adeseori arhaizante, menite să confere „culoare“. Aceleași aglomerări nominale, aceeași tendință de a se epuiza un cîmp semantic (vestimentar, culinar, arhitec-

tural) ne întîmpină din paginile lui Walter Scott, Dumas, Flaubert sau Sadoveanu. Acest procedeu de *datare* cooperează curent cu *localizarea* geografică de care pomeneam mai sus. Reconstituirea e, în ambele cazuri, simulată prin cumul de date. O atitudine opusă — uneori polemic — optează pentru *ambreierea sumară* a ficțiunii pe situația istorică. De obicei prin folosirea parcimonioasă, strict funcțională și parcă „întîmplătoare“, a unor nume de localități (Waterloo) sau de persoane cu stare civilă atestată (Napoleon, Bismarck, Ștefan cel Mare sau Maria-Antoaneta). Acestea funcționează ca un fel de „citate“, asigurînd un efect difuz de real, care nu mai presupune un decodaj de detaliu. În anumite cazuri, tehnica „citării“ se poate extinde : în text se pot „grefa“ tăieturi din presă, rapoarte, procese verbale — structuri verbale extraliterare a căror autenticitate e astfel proiectată asupra întregului ansamblu. În ciclul Comăneștenilor, Duiliu Zamfirescu uzează de procedeu introducînd în text un „ordin de zi“ militar autentic. Camil Petrescu jonglează abil și original cu aceeași tehnică în cea de-a doua parte din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* ca și în notele de subsol din *Patul lui Procust*.

În fine, în propensiunea sa mundană, discursul se poate referi la un spațiu social anume — în sens foarte larg — particularizat prin detalii de civilizație, prin anumite instituții social-politice, ierarhii profesionale ș.a.m.d. Tehnica verbalizării este aceeași ca în cazurile de mai sus, mergîndu-se de la ambiția arheologică a reconstrucției pînă la actul, pur simbolic și formal, de „a numi“.

În cazul verosimilului referențial, normele culturale modelează într-un grad mai mic aptitudinea limbajului de a denota. Pe de altă parte, prin absorbirea sa în text, autenticitatea datului real se estompează. Are loc un proces de proiecție reciprocă în urma căruia discursul se „naturalizează“, pe cîtă vreme realul „se literarizează“, primește o surdină. Riffaterre a demonstrat convingător că, în urma înlocuirii toponimelor dintr-un text de Zola

(care evoca luptele de la Sedan) cu nume culese la întîmplare dintr-o carte de telefon districtuală, pentru cititor, efectul global „de real“ rămîne nealterat.

Deși capacitatea denotativă a cuvîntului nu pare în mod direct afectat, legătura cu referentul se relaxează pînă la dispariția completă. Persistă numai un semnificat difuz, un halou contextual : „a-fi-realitate“. În literatură pînă și adevărul pare doar un caz-limită al verosimilului. Realitatea devine astfel propriul său citat, într-o relație de circularitate infinită între limbaj și lume.

Și cu aceasta am ajuns la un al doilea nivel de verosimil care poate fi prescris literaturii : cel care se numește *cultural* sau *topic*. În termeni semiotici, verosimilul cultural implică recursul la un cod retorico-ideologic particular, care „suplinește“ realul.

Din acest al doilea punct de vedere, a fi verosimil înseamnă a evoca o lume percepută prin orizontul formațiunilor ideologice ale unei culturi date, o lume de obiecte deja interpretate și inteligibile. Pentru autor, a se supune normelor verosimilului cultural înseamnă a pune în relație discursul cu spațiul în care el apare posibil : spațiul de întîlnire între autor, cititor și o cultură sau o ideologie. Lotman îl numește *extratext* („hors-texte“.)

Tranzitivitatea discursului este, în acest caz, un semn al conformității cu modul în care realul a mai fost numit ca atare. Limbajul nu tinde să reprezinte realul pur și simplu, ci realul care a fost deja descris. Textul se situează în relație cu un alt text, care îl face inteligibil ; literatura devine o parafrază.

Ce este, în termeni mai concreți, această față interpretată a realului pe care discursul încearcă să ne-o facă accesibilă ? Care sînt componentele modelului cultural cu care literatura tinde să se conformeze ?

Universul *codurilor* culturale ale unei epoci date ni se înfățișează ca un mozaic pestriț, înjghebat din maxime, precepte, clișee, refrene, enunțuri parașiințifice, ticuri și formule ; pe scurt, un fel de „memorie colectivă“ difuză, o „mentalitate“, cum spune Al. Duțu în cărțile

sale, în mare parte verbalizată, consemnată într-un *discurs cultural.*

Spre această *serie de referință,* literatura se întoarce, într-un fel sau altul, mînată de o irezistibilă ispită ; fie că o plagiază, o imită sau o comentează, o ironizează sau o parodiază. Ca vulgată științifică sau ca ideologie, sub formă de citat, aluzie sau mimetism stilistic, prin parodie sau pastișă, ea se întîlnește la tot pasul, dînd măsura capacității verbului de a „transmite" sau a „colporta".

În *Hanu Ancuței* sau în *Baltagul,* în *Zodia Cancerului* și în *Frații Jderi* — și enumerarea ar putea continua — Sadoveanu a apelat cu insistență la corpusul codificat cu circulație orală al medicinii, astrologiei, meteorologiei și chiar al artei culinare populare. Rabelais e un alt autor ce etalează o erudiție enciclopedică în domeniu. Botanică sau geografie, elemente de tehnică a navigației, anatomie, meșteșuguri și agricultură se amalgamează dînd savoare unui discurs în stare să evoce uneori, prin simpla enumerare, o lume și profilul unei epoci.

Barthes observă, în *S/Z,* că în mare parte verosimilul lui Balzac se bazează pe toposurile culturii burgheze populare, pe vulgata științifică a epocii. Elemente de logică și de caracterologie, de știință sau de istorie a artelor, fixate în enunțuri gnomice, cu circulație preponderent orală dar și scrisă, propulsează în prim planul discursului balzacian o voce colectivă anonimă, care îi garantează veridicitatea.

Textul difuz al opiniei publice — ca garant al verosimilului cultural — poate fi reprezentat și de o ideologie. Pornind de la abatele Rapin care considera verosimilul „tot ceea ce este conform cu opinia publică", Genette observă, pe bună dreptate, că avem de-a face cu ceea ce am numi astăzi o ideologie, adică un corpus de maxime și de prejudecăți care constituie o viziune asupra lumii și în același timp un sistem de valori. Verbalizate, ele devin proverbe implicite scrise într-un discurs care enunță o voință generală, o „lege" a societății. Funcția maximei și a formulei cu circulație orală — care cristalizează o înțelepciune ancestrală — în discursul narativ al lui Creangă este poate cel mai grăitor exemplu.

Textul trimite, direct sau indirect, la un alt text, discursul cheamă alt discurs, stereotipul livresc mediază contactul cu realitatea. Sadoveanu, în *Demonul tinereții,* prelucrează liber textul *Psalmilor* pentru a comenta frumusețea unui colț de natură. Dealtfel, în repetate rînduri, la Sadoveanu literatura e convocată drept dovadă palpabilă a existenței realului. Din sursă și model al textului, lumea se poate transforma într-o ilustrare a adevărului etern al cărții. Funcția paradigmelor livrești din *Nunta domniței Ruxanda, Zodia Cancerului* sau *Nicoară Potcoavă,* relațiile narcisiste dintre *Baltagul* și *Miorița* o demonstrează cu prisosință. La Mircea Eliade *(Domnișoara Cristina)* sau V. Voiculescu *(Sakuntala)* — două nume ce, din rațiuni multiple, se cer rostite împreună cu cel al lui Sadoveanu — lucrurile nu stau cu mult altfel. În special *Sakuntala* înscenează o veritabilă competiție între modelul vieții și cel al literaturii, ultimul dobîndind ascendență structurală definitivă asupra textului.

O inventariere cît de cît sistematică a ipostazelor istorice ale verosimilului cultural în literatură ar permite cercetătorului să intre în posesia unor argumente imbatabile menite să conteste antinomii tradiționale ca natural/artificial sau viață/creație, să incite la o mai adîncă meditație privind *ambiguitatea* relației dintre real și literatură. Sub condeiul unor prozatori ca Gide sau Unamuno, o atare meditație se impune ca punct de pornire al unei noi estetici românești. Ce mai poate să însemne *mimesis*-ul într-un roman ca *Falsificatorii de bani ?* Aici, de la faptul divers decupat cu scrupulozitate de Gide dintr-un ziar la transcrierea lui în *Jurnalul Falsificatorilor de bani* și apoi în romanul propriu-zis, unde însă este mai întîi notat de Edouard într-un jurnal în vederea scrierii unui roman, „realitatea" se strecoară anevoie — sub-

ținându-se considerabil — prin cîteva straturi de filtre livrești. Cît despre „ficțiune“, ea capătă independența și diversitatea sfidătoare a vieții înseși, scăpîndu-i printre degete nu numai lui Edouard — romancier ce se declară incapabil să inventeze ceva — dar și lui Gide însuși, care se ițește vinovat peste umărul eroilor săi fictivi, spre a le citi, pe furiș, corespondența. În *Pivnițele Vaticanului*, Lafcadio comite o crimă deja închipuită de Julius de Baraglioul într-un proiect de roman. André Walter *(Caietele lui André Walter)* este răpus de o maladie închipuită de sine în propriul său jurnal, pe cînd Luc și Rachel *(Tentativa erotică)* — grațioase proiecții speculare ale unui basm inserat *„en abyme“* într-un alt text — întruchipează „destinul“ personajelor din povestirea-cadru. Dacă mai e nevoie de un exemplu, nefericitul Augusto Perez află cu stupoare că întreaga sa viață e doar o palidă copie a romanului lui Unamuno *Niebla* și... va trebui curînd să moară spre a confirma întru totul destinul ce-i fusese hărăzit de „cartea-model“.

Într-o binecunoscută carte — ce își propune să demonstreze că la rădăcina literaturii descoperim întotdeauna o autentică „angoasă a influenței“ — Harold Bloom opiniază că sensul ultim, referentul suprem al oricărui text e, de fapt, un alt text (rescris, parafrazat, comentat, parodiat sau chiar „asasinat“), a cărui memorie generică literatura o conservă totdeauna — deliberat sau nu. Așa cum arătam mai sus, „modelul“ livresc poate fi chiar incorporat — integral, în rezumat, prin fragmente, simple citate sau aluzii — în textul-copie, situație în care literatura se ia oficial ca garant pe sine însăși. Ceea ce ni se dezvăluie astfel este condiția literaturii de univers al creației și artificiului, independent și uneori — de ce nu ? — chiar insurgent față de orice instanță exterioară și motivantă, cum ar fi, de pildă, „realul“. Prin cele mai diverse formule — ce au stimulat inventivitatea și perspicacitatea criticilor și teoreticienilor — literatura nu s-a sfiit să-și afișeze înrădăcinarea în deja existentul culturii și al literaturii.

Deși numeroase exemple pot fi găsite în literatură cu mult înaintea anilor 1600, majoritatea teoreticienilor sînt de acord să vadă în capodopera lui Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, prima carte cu adevărat importantă — și primul roman — care își proclamă ca model nu viața, ci literatura. Căci ce altceva este suita aventurilor lui Don Quijote decît istoria unei „lecturi“ și a unei interpretări trăite ? O neobișnuită formulă de creație în care ceea ce ar fi de așteptat să reprezinte „realul“ se dovedește o simplă repetare — ca la teatru — a unor evenimente deja convertite în literatură de tradiția romanelor cavalerești. (Spunem „ca la teatru“, cu gîndul că Freud și alții după el dezvăluie substanța ludică a oricărui act repetitiv.) Personajul-cititor din La Mancha se luptă — la propriu și la figurat — să probeze adevărul *cuvîntului scris*, de cele mai multe ori împotriva evidențelor *lumii*. Ba mai mult, Don Quijote devine și cititorul propriilor sale aventuri, în cea de-a doua parte a unei cărți originale, care se alimentează și se istorisește singură pe sine. Înscenare a meditației despre aparență și realitate, adevăr și iluzie, memorabila lecție a capodoperei lui Cervantes a demonstrat că literatura conservă într-adevăr memoria generică a literaturii, contrapunînd realului o fenomenalitate autonomă, capabilă să prolifereze cu o pornire de la sine însăși. Ipoteza a rodit apoi spectaculos în conștiința romantică. Creația lui Novalis, Hoffmann, Jean Paul, Brentano sau Tieck împreună cu estetica lor au contribuit decisiv la înțelegerea literaturii — de către conștiința modernă — ca proiecție eterocosmică, și chiar ca potențială *Paradeigma :* model al lumii.

Încheind considerațiile noastre despre verosimil se cuvine să mai amintim că aptitudinea literaturii de a comunica prin limbaj cu realul e mediată și de anumite *convenții de gen,* supuse variației istorice. Raportul tex-

tului cu realul se poate deci discuta și în termenii unui tip de verosimil pe care îl putem numi *logic* (alături de cel referențial și cultural). Formaliștii ruși au insistat asupra tensiunii permanente ce s-ar crea între *motivația realistă* (extraliterară, creatoare a unei iluzii de „probabilitate") și cea *tradițională* (adică internă sistemului literar, estetică și compozițională), tensiune care ar reprezenta unul din resorturile-cheie ale *evoluției literare*.

Efectul discursiv numit „iluzie referențială" este în fapt expresia unei tensiuni, a unui dialog prin care lumea se contaminează de discurs. Ipoteza unui referent interpretat, a unei „forme" textualizate a referentului a pătruns și s-a înrădăcinat deja în conștiința critică. Conceptul de „formă" a referentului este adînc implicat în lucrările lui Bahtin asupra lui Dostoievski. Bahtin s-a străduit să demonstreze că Dostoievski și Rabelais au fost confruntați cu același „text" social : „carnavalul". Ca formă a referentului, carnavalul n-ar fi altceva decît o polifonie de „voci", de discursuri, proprie unei societăți ce traversează un moment de dezierarhizare. În ipotezele lui Bahtin privind discursul carnavalesc descoperim premisele teoriei actuale a intertextualității.

Serbările de tip carnavalesc, susține Bahtin, au ocupat un loc însemnat în cultura populară europeană din anumite epoci. Ele au exercitat o netă influență formativă asupra literaturii, „cîteva dintre genurile și orientările ei supunîndu-se unei *carnavalizări* deosebit de puternice". Pînă în secolul al XVII-lea, carnavalul (caracterizat de sincretismul cu viața socială, în special cu cea de „piață") e în mod nemijlocit sursa carnavalizării romanului. Satira și epigrama, scrise inițial pentru saturnalii, literatura parodiei în vulgară din veacurile de mijloc își au rădăcinile direct în *spectacolul* carnavalesc. Începînd cu secolul al XVII-lea — odată cu degradarea viziunii carnavalești a lumii, care își pierde treptat autencitatea și caracterul popular de piață — *rolul său este preluat de literatura anterior carnavalizată*. Așa se naște,

de exemplu, tradiția curtenească, festivă a mascaradei renascentiste. Carnavalizarea literaturii e, în acest caz, o simplă permutare de texte anterior elaborate : *o intertextualitate*, ar continua probabil Kristeva ; sursa ei rămîne pur livrescă.

Înainte de a vorbi de intertextualitate — categorie care pare a dezminți ferm existența oricărei relații de „derivare" directă între discursiv și nondiscursiv — să ne amintim că și formaliștii se referiseră anterior la procesul sinuos al absorbției extraliterarului în text, ca și la transformarea unor enunțuri verbale neliterare (epistola, foiletonul) de către textul ficțional. În linia lui Bahtin — de la care, dealtfel, se revendică în mod explicit — dar și a formaliștilor, Kristeva stipulează că geneza textului este un proces de captare și de transformare a unui deja verbalizat, oral sau scris, literar sau nonliterar. Conceptul de intertextualitate — categorie de coloratură socio-lingvistică — implică postulatul că, în circularitatea infinită a permutării textuale, fenomenele extraliterare capătă o „față" lingvistică, mediind relația societății cu literatura.

Kristeva și-a aplicat ipoteza îndeosebi în studiile referitoare la roman ca structură discursivă. Discursul oral (descrierea laudativă) și cel scris (citatul erudit) interferează și se concurează reciproc, în procesul genezei intertextuale a romanului. Fără a contesta pertinența datelor propuse în special de cartea sa consacrată romanului, vom observa că, în linii generale, Kristeva tinde să absolutizeze o anumită latură a relației discursiv/extradiscursiv, care nu este proprie tuturor formelor literaturii.

Mai recent, Gerard Genette pune problema în alți termeni decît Kristeva, vorbind de o serie de *nivele ale transcendenței textuale* sau ale transtextualității și înțelegînd prin aceasta, citäm, „tot ce situează în mod explicit un text în relație cu alte texte". Aici se includ *intertextualitatea* — prezența mai mult sau mai puțin

literală, mai mult sau mai puțin distanțată a unui text în alt text, în special sub forma citării ; *metatextualitatea* — sau comentarea unui text de alt text ; *paratextualitatea* — o gamă întreagă de situații în care un text prelucrează sau transformă un altul, printre altele, pastișa sau parodia ; în fine, *arhitextualitatea* — sau relația generică a textului cu tipurile de discurs din care derivă.

O chestiune distinctă de cea a *capacității tranzitive* și a *vocației mundane* a limbajului ca universalie este *actualizarea*, materializarea sau, dacă vrem, „ontologizarea“ sa, în practica istorică a creației, într-o ocurență structurală : mai exact, într-un *tip particular de discurs*. Există un *discurs realist* — categorie tipologică — menit să pună în valoare, să ipostazieze orientarea discursului spre referent ? Constituirea unei *ideologii realiste*, ca doctrină literară funcționînd în secolul al XIX-lea, complică în mod considerabil datele problemei. S-ar părea că am avea, în acest caz, de-a face cu o structură discursivă istoric-constituită, canonizată la un moment dat estetic și instituită drept model al întregii literaturi.

De faptul că se produce aici o confuzie automată de perspectivă (care permite extrapolarea de pe un teren pe altul), ne convinge un studiu al lui Roman Jakobson. Inițial, realismul ne este prezentat — în spiritul formaliștilor — ca program doctrinar constituit în scopuri polemice și ilustrînd un caz particular al evoluției literare. Tomașevski acreditează și el în *Poetica* sa o ipoteză aproape identică : „Cînd, în procesul schimbării școlilor literare, se discreditează procedeele tradiționale ale introducerii motivelor, din cele două activări utilizate de vechea școală, motivarea tradițională și motivarea realistă, în urma eliminării tradiției, rămîne un singur șir — cel realist. Iată de ce fiecare școală literară, plasîndu-se în opoziție cu vechea artă, include întotdeauna în manifestele sale, într-o formă sau alta, principiul «autenticei» descrieri a vieții, a realității“.

Pe parcursul investigației sale, Jakobson complică serios termenii problemei, prin introducerea unui număr sporit de variabile — autor, cititor, situație de lectură — fără însă a preciza dacă este vorba de o grilă metodologică aplicabilă discursului în genere (în scopul tipologizării) sau de categorii explicative în interiorul tradiției estetice cunoscute nouă ca realistă. Poziția lui Jakobson rămîne ambiguă. Putem totuși deduce că autorul citat pornește de la programul realist — formulat de școală ca atare — sugerînd eventuale posibilități de extrapolare metodologică în scopul unei clasificări tipologice.

În ultimul timp, o *pragmatică* a discursului realist se străduiește să stabilească un punct ferm de pornire pentru întocmirea unei tipologii imanente a discursurilor, aflată încă în dificultate. În formula preconizată de K. Stierle, se pornește de la supoziția că regulile constitutive ale unui text sau discurs sînt doar simple proiecții ale întrebuințării particulare ce se dă acelui text sau discurs. Integrat opticii mai largi a unei teorii a acțiunii, realismul devine un tip particular de act lingvistic.

Definiția nu mai are ca punct de pornire corpusul literar ca ansamblu închis de texte. Ea se concentrează mai degrabă asupra relației ce se stabilește între programul unui autor și atitudinea pe care o impune textul cititorului. Tema centrală a definirii pragmatice a discursului realist este *lizibilitatea*. Discursul realist-lizibil are la bază o serie de presupoziții care se reduc la ipoteza că realul înseamnă pentru cititor în primul rînd *coerență* (fie în termenii izotopiei, fie în cei ai hipotaxiei, după cum arată Greimas și, respectiv, Auerbach).

Cercetarea literară a înregistrat un vizibil eșec în încercarea derizorie de a forța un construct teoretic (o universalie a literaturii) — tranziența discursului — să se incarneze într-o ocurență exemplară a sa—discursul realist.

Dacă ar fi, totuși, să ne întrebăm la ce procedee verbale recurge *textul realist* pentru a făuri iluzia realului, am fi constrînși să ne resemnăm la constatarea că toate acestea converg cel mult spre schițarea unei *dominante structurale:* e vorba despre lizibilitatea clasică, expresie a eternei *vocații reprezentative* a literaturii. De fapt, dincolo de declarații de principiu cu substrat polemic, un arsenal tehnic al artei realiste nu s-a închegat niciodată ca atare. Smuls din vecinătatea romantismului (mai cu seamă că romantismul nu moare la nașterea sa) și privit doar ca teorie a *mimesis*-ului, realismul își pierde practic personalitatea și, odată cu el, întreaga proză a veacului al XIX-lea.

Dar, fiindcă cercetarea a perseverat în căutarea unor „criterii“ de „instituționalizare“ a unui *discurs realist,* fără a fi descurajată de subțirimea rezultatelor, vom oferi și noi în continuare cîteva exemple.

„Cînd Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se întîlnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescîndă.

— Dar ai spus că vii! obiectă zîmbind deconectat Gaittany.“

Astfel debutează *Bietul Ioanide.* Textul pare a irupe direct din real, cartea a se situa direct în prelungirea și — de ce nu? — în descendența lumii. *Incipit*-ul abrupt dă iluzia ambreiajului pe un deja-cunoscut-și-acceptat, comun autorului și cititorului; are menirea de a crea un *contract de lectură,* de a impune un anumit tip de decodare. Realismul discursului va fi, în acest caz, o consecință a unui consens tacit.

Tot un dialog ne „proiectează“ direct în universul domestic al clanului Buddenbrook, sau în cel al *Răscoalei* lui Rebreanu. Frații Goncourt au folosit în mod curent procedeul. Formula cunoaște, dealtfel, numeroase variante tinzînd să lase impresia că textul citit e doar un fragment — ce-i drept cu totul reprezentativ — din intertextul mare al unei societăți și al unei lumi: „Pasagerul din

cabină scrise în jurnalul său intim, parodiindu-l pe Descartes: «Mă simt prost, deci exist», apoi rămase cu stiloul în mînă, nemaiavînd nimic de notat“ (Graham Greene, *Un caz de mutilare).* De notat aici substantivul articulat „pasagerul“, trimițînd la un pre-text, după cum, în numeroase cazuri, se insinuează că numele personajului în cauză ne-ar fi fost deja cunoscut. „Cincizeci de ani la rînd, cucoanele din Pont-l'Evêque o pizmuiră pe doamna Aubain pentru slujnica ei Félicité“ (Flaubert, *Un coeur simple).*

Contractul de lectură este, în anumite cazuri, „negociat“ de autor într-o prefață — *Din partea autorului (Frații Karamazov)* sau *În loc de Introducere... (Demonii)* — în care ni se oferă „garanții“ de autenticitate.

Tehnica jurnalului sau a manuscrisului găsit, formula epistolară sînt veritabile fenomene de mimetism stilistic care mulează textul pe un alt tip de text, socialmente acceptat ca autentic. Dacă, în *Documentele postume ale clubului Pickwick,* Dickens apelează exclusiv la formula procesului-verbal, dacă Dostoievski este consecvent, în *Adolescentul,* cu stilul „autobiografic“, *Patul lui Procust* combină cu subtilitate efecte ce se potențează reciproc: epistola, jurnalul intim, reportajul sînt „forme“ convocate în instanță pentru a garanta un conținut.

Textul realist e *coerent* și *previzibil,* s-a afirmat în repetate rînduri. *Coerent* este un epitet ambiguu care disimulează mai multe calități discursive.

Coerența textului realist îmbracă un aspect sintagmatic și unul paradigmatic: sintagmatic prin nostalgia înlănțuirii cauzale a derivării „și a motivării“; paradigmatic prin ambiția inventarului complet și a epuizării unei paradigme. În absența aglutinării sintagmatice, discursul realist s-ar putea dezintegra în orice clipă într-un morman de fișe informaționale. Ostentația *comunicării,* a *colportajului* de date, este un alt însemn al discursului realist. Ea e sensibil potențată de o estompare proporțională a *sursei* enunțării.

Ca discurs pretins informativ, expresia realistă tinde către asertiv, către scriitura albă, detonalizată, „serioasă". Ne gîndim imediat la Rebreanu, la solemnitatea gravă a discursului său, văduvit de orice podoabă. Lipsa artificiului, a manierei, este tot o „garanție" a obiectivității. Simplitatea „naturală" a scriiturii tinde să mascheze trucurile reprezentării. Scrupulul realismului generează anticalofilia. Încrederea în puterea cuvîntului de a *transmite* poate, prin aceasta, să scadă.

Cele cîteva repere la care ne-am oprit mai sus — și numărul lor ar putea să crească, fără însă a modifica cu ceva datele esențiale ale problemei — nu ne pot convinge de existența unui discurs realist, ca *realitate tipologică*. Ele nu arată nimic altceva decît că, în decursul sinuoasei sale evoluții, limbajul literaturii s-a exersat în a ne face inteligibil realul. Aptitudinea reprezentării a fost însă permanent modelată de forțe centripete, care au supus discursul legilor inflexibile ale *idiolectului textual* și *mai ales ale instituției literare*.

Există însă posibilitatea ca literatura, pierzînd încrederea în aptitudinea tranzitivă, de atîtea ori trădată, a *cuvîntului*, să încerce evaziunea spre real transgresîndu-l. Suspiciunea față de duplicitatea discursului „literaturizat" conduce către experimentarea unor formule noi. Cuvîntul va trebui debarasat de „retorica" literaturii, pentru a-și regăsi potențele originare.

În terminologia lui Jean Paulhan, prin excomunicarea retoricii intrăm în epoca „terorii" : „Totul se petrece în epocile teroriste — notează Paulhan — ca și cînd literatura ar apăsa ca o povară asupra fiecărui autor forțîndu-l să fugă de ea la infinit ca să rămînă scriitor. Teroarea își alimentează mașina de război cu ideea că semn și lucru, limbaj și lume sînt radical diferite".

Odată cu discreditarea discursului, preformalul, „realul brut", documentul irup violent în literatură. Se intră în era colajului, a *happening*-ului, și a *pop-artei*. Conștienți de falia ce se lărgește între discurs și real, scriitorii aruncă deasupra ei punțile experimentului.

Prestigiul cuvîntului este serios subminat mai ales de avangardă. Denunțat ca *vehicul ocazional*, ce se află în raport contingent cu poezia, limbajul este excomunicat cu brutalitate de dadaism.

Dar montajul de documente, mixtura de tăieturi din presă pătrunde în literatură nu numai pe canalul avangardei. Proza, poezia și teatrul militant, politic, al secolului nostru — neîncrezătoare în inocența cuvîntului — le practică cu insistență. Scriitorul vrea să se confrunte cu societatea și cu lumea sfidînd instituția literaturii.

Din direcția diametral opusă, concomitent cu devalorizarea discursului literarizat, se produce și o dislocare a viziunii curente asupra realului. El nu mai este Universul, coerența, lumea ordonată și încărcată de semnificații a romanului de tip balzacian, ci banalul, cotidianul, detaliul, în care obiectele „există înainte de a însemna ceva" (Alain Robbe-Grillet). Realul nu mai are adîncime, ci numai suprafață. „În noul roman, observă Barthes (referindu-se în special la *Gumele* lui Robbe-Grillet), obiectul nu mai este un furnicar de senzații și de simboluri ; el a devenit pur și simplu o rezistență optică."

Proiecția literară a realului se desfășoară întotdeauna în două planuri, a remarcat I. Lotman. Pe de o parte, lumea urmărită în dimensiunea ei esențială și semnificativă este supusă unui proces de *mitologizare*, dobîndind caracter de exemplaritate. Pe de altă parte, ea se poate înfățișa literaturii în aspectul său *fabulos*, concret și contingent, ca lume de obiecte, de fapte și detalii. Tensiunea structurală între principiul mitologic și cel fabulos poate înclina, rînd pe rînd, balanța în ambele direcții. Dacă însă o literatură exclusiv mitologizantă poate fi, în principiu, concepută (ea tinzînd să concureze mitul), o percepere a realului exclusiv din unghiul fabulosului se dovedește un miraj. Contaminat de limbaj, proiectîndu-și contururile la suprafața textului, orice obiect iese din contingent și devine propriul său model. Chiar documentul brut, tăietura din presă sau reportajul, odată ab-

sorbite în text, primesc de la context o marcă de „elaborat", de reproducere a lor.

Noul roman, *pop-arta,* avangarda, literatura documentului se dovedesc experiențe-limită. Experimentarea tranzitivității absolute a limbajului, ca și încercarea de evadare din capcanele limbajului spre a ieși în întîmpinarea realului eșuează în antiliteratură. Literatura va rămîne întotdeauna o formă a convertirii prin limbaj, o artă a transfigurării.

Captat de discurs, supus unor refracții repetate, realul se îndepărtează dar se și apropie, sau, altfel spus, se convertește în *sens.* Chiar și circumstanța, anecdoticul, odată supuse actului verbalizării și inserate în text, capătă o valoare intensivă, se transformă în imagine sau semn.

Mecanismul reprezentării prin limbaj este, în literatură, în primul rînd un joc de oglinzi, în care realul nu mai apare decît ca *Utopie.*

Utopia limbajului și... impasul literaturii

„Atîta vreme cît literatura nu există pentru sine, ci se disimulează — adică pînă în veacul al XIX-lea, cînd arta de a scrie desenează un orizont stabil — ea există, funcționează, formează un teritoriu al coerenței. Dar de îndată ce se conturează în conștiință ca *presentiment* a ceea ce poate fi sau deveni, literatura se pulverizează și se dispersează, refuză să se mai lase recunoscută prin însemne sigure și fără echivoc. Ea se îndreaptă de acum în mod ireversibil spre propria-i esență, care este dispariția" — nota Maurice Blanchot *(Le livre à venir).*

Observația citată nu e nici izolată și nici insolită în concertul atîtor voci critice semnalînd, la rîndul lor, „impasul", „eșecul", sau profețind pur și simplu „dispariția" literaturii în epoca modernă. Barthes ne propune să acceptăm anul 1850 ca reper convențional, ca dată inaugurală a „crizei de identitate a literaturii". Pentru literatura franceză, de pildă, ar fi vorba de „momentul" Baudelaire, Mallarmé, Valéry sau Rimbaud („Scriitura absoarbe de acum întreaga identitate a literaturii"). Impasul se conturează, așadar, amenințător, concomitent cu ispita de a echivala literatura cu o meditație asupra propriei forme. Atunci cînd se întoarce ireversibil către sine însăși, literatura se pulverizează.

Rămînem, așadar, cu impresia — dacă e să dăm crezare lui Blanchot, lui Barthes sau atîtor alți profeți ai „morții iminente a literaturii" — că anul 1850 ar marca, în tot cazul, o răsturnare radicală, un dezechilibru dramatic în planul funcțiilor discursului, mutație ce poate pune în pericol însăși rațiunea de a fi a literaturii.

În fapt, privită în perspectivă istorică, dramatica apocalipsă sau „ruptură" care inaugurează vîrsta modernă a literaturii ascunde, dincolo de ea, o tentativă de a absolutiza — experimental și polemic — una din funcțiile perene și venerabile ale limbajului, pe scurt o *universalie* a literaturii. Căci, alături de *aptitudinea de a semnifica realul,* cealaltă față a lui Ianus, anevoie de disociat de prima, e capacitatea discursului de a se desemna ca literatură, de *a se referi la sine* înainte de a ne înfățișa o lume.

Să zăbovim o clipă asupra ei.

Într-un model pe care ni-l propune Norbert Groeben, caracterul „non/comunicativ" (opac, am zice noi) al limbajului e un reper esențial în recunoașterea literaturii. Formă a comunicării *monologale,* limbajul literaturii abandonează orice utilizare operativă, claustrîndu-se în sine însuși *(Psihologia literaturii).*

Unul dintre conceptele la care s-a recurs în mod curent spre a descrie opacitatea discursului și a se explica tendința literaturii de a atenta la transparența semnului a fost cel de *figură.* Introducerea figurii în discurs ar atrage după sine o alterare a transparenței semnului care este, pentru poeticienii din Liège, o proprietate derivată direct din natura lui arbitrară. Transparența mesajului

nu e niciodată integral afectată prin aceasta. Opacitatea relativă a discursului se datorează unei capacități suplimentare de autosemnificare, de intracomunicare, „care nu este altceva decît principiul formei“.

Ca să înțelegem bine cum stau lucrurile, am putea porni — ca Todorov — de la axioma că transparența și opacitatea sînt cei doi poli ai conștiinței umane asupra limbajului. Între ei se conturează un spațiu verbal în limitele căruia tipurile de discurs sînt ierarhizate, conform criteriului apropierii de unul dintre antipozi. Discursul tranzitiv și cel intranzitiv există, așadar, numai ca tipuri pure, construite — poli opuși *ai unei dimensiuni de continuitate*. A vorbi despre etero/ și auto/semnificare, de transparență sau opacitate, se reduce la a emite axiome referitoare la stări complementare și corelative ale materialului lingvistic. Admițînd că, într-o tipologie cu predominanță bipolară, discursului transparent — mediator de semnificații — i se opune cel opacizat prin utilizarea figurii, definim limbajul figurat ca expresie a conștiinței depline pe care o dobîndește omul asupra *existenței* și *realității* limbajului său.

Am recurs la această, cam lungă, paranteză pentru a ieși în întîmpinarea unei eventuale tentații de a se stabili o ecuație de tipul : *limbaj figurat=limbaj opac=limbaj literar*, relație în două rînduri falsă. În primul rînd, fiindcă opacitatea nu se reduce la figură, limbajul avînd în panoplia sa și alte arme secrete, capabile să-l pună în evidență. În afară de asta, limbaj figurat și discurs literar nu se suprapun exact, ci mai curînd se interferează, în proporții diferite, mergînd pînă la gradul zero, cel al disjuncției totale. Aspectul îmbrăcat de relația figurat-literar variază de la discursul narativ la cel poetic, și, în chiar interiorul acestora, diferă după text.

Optica în care a fost considerată funcționarea autotelică a limbajului e în linii generale aceeași, suferind totuși anumite variații formale de la un cercetător la altul. Jakobson se oprește la conceptul de *funcție poetică* pentru ansamblul modalităților în care mesajul se autocentrează. Halliday vorbește de *funcție textuală* cu referire la procesele prin care discursul se conectează cu sine însuși spre a permite închiderea textului. Poeticienii din Liège preferă să adopte sintagma *funcție retorică*, cu precizarea că aceasta are în vedere mai curînd un ansamblu funcțional, ludico-poetico-estetic. Sugestia unui posibil raport de implicare între opacitate, pe de o parte, travaliu, ludic și proiecție valorică, pe de alta, merită să zăbovim asupra ei. *Ludicul, poïeticul, esteticul* sînt cîteva concepte de care conștiința critică a uzat frecvent pentru a se apropia de funcționarea autoreflexivă a limbajului în literatură.

„Definirea literaturii ca transformare a limbajului explică deopotrivă și sentimentul modern că arta e creație și vechea observație că omul nu creează din nimic. Creația poetică este elaborarea formală a materialului lingvistic“, susține grupul din Liège. Autoreferirea (autosemnificarea) este în mod cert un *rezultat*, dar poate și un *obiectiv al poïesisului*, un act consubstanțial cu acesta. Complicitatea autosemnificării cu *poïesisul* reprezintă, pentru Grupul μ, baza de pornire a proiecției valorice, a caracterului estetic.

Gîndirea romantică a fixat chestiunea literaturii ca *poïesis* în datele ei esențiale, stabilind coordonatele-cadru în care esteticile de factură naturalistă sau, dimpotrivă, spiritualistă vor examina ulterior actul creator. Reglementarea rațională a producției literare se va opune, sau se va adăuga, de acum înainte convingerii în semnificația individuală a unui „*ingenuum* conceput ca dar special“. O încercare relativ recentă de conciliere a formalismului intelectualist cu mistica producerii organice ne pare a fi personalismul operatoriu al lui Luigi Pareyson. Concepută atît ca *formă formată* cît și *ca formă formantă*, arta este „forma care-și regăsește memoria procesului propriu“.

Astăzi, orice examinare a literaturii ca act generator se servește în mod firesc de concepte ca reușită / încer-

care ; organizare / libertate / spontaneitate ; regulă / constrîngere, valorizînd în acest fel cîte una din cele două modalități esențiale ale creației : *construitul* și *instantaneul*.

Pentru conștiința creatoare modernă, observa Picon, literatura este în primul rînd creație.

De regulă, hipertrofierea funcției *poïetice* se manifestă ca o cultivare a „artificialului“ în dauna „naturalului“ și ca o exploatare a *vocației formale* (în sensul lui Focillon) a materialului lingvistic în dauna capacității sale de a „transmite“. În tot cazul, de o punere explicită în relație — în planul conștiinței teoretice — a procesului poïetic cu tendința de reificare a cuvîntului se poate, după toate aparențele, vorbi abia după anul 1850, care marchează în mod *convențional* începuturile literaturii așazis „moderne“.

Pentru Valéry, de exemplu, literatura este produsul spiritului de analiză și al producției calculate : „Pentru mine, Marea Operă este *cunoașterea travaliului în sine*, a transmutației celei mai generale, ale cărei opere sînt aplicații locale, probleme particulare“. În lecția inaugurală a cursului său de poetică de la Colège de France, poetul demonstrează că numai în ipostaza sa obiectuală, moartă, de *operă*, literatura poate fi concepută ca o structură secundară și derivată, un simplu element reflectant. În momentul în care încerci să o imaginezi ca *activitate*, orice privilegiu sau prioritate — a autorului, a produsului finit, a sensului preexistent și chiar a realului — se anulează de la sine. Ele devin simple variabile ale unei ecuații cu multiple necunoscute, supuse întotdeauna legilor severe ale paginii acoperite de cuvinte. Să nu uităm (parafrazîndu-l pe Morpurge-Tagliabue) că, interesată în principiu de forța constructivă a rațiunii, *poïetica* — în însăși versiunea intransigentă a lui Valéry — n-a reușit niciodată să se debaraseze total de un anumit sens al iraționalului, inerent cosmicității artei, și care, orice s-ar spune, rămîne unul din impulsurile dialectice ale oricărei creații.

În posteritatea lui Valéry, potențialul generator se extinde de la autor la *tradiție*, pe care încă T. S. Eliot o definise drept capacitate creatoare ce se repercutează asupra poetului artifex. În raport cu efortul producător lingvistic, tradiția se situează ca un set de modele cu funcție de normă.

Performanța lingvistică se sprijină întotdeauna pe o competență productivă, expresie a unei relații culturale întemeiate și normate între autor și tradiție.

Aparent în prelungirea, în fond la antipodul, formalismului intelectualist, teoria *tel quel*-istă a textului literar promovează un tip special de mistică a fabricării, preocupată de ipostazierea mecanismului generării infinite. Ca producere, limbajul se reduce la explorarea deliberată a propriului mecanism. Prin deconstrucția, deplasarea, subordonarea a tot ce era efect de sens sau de referință, practica logocentrică, numită limbaj, este integral asimilată cu mecanismul propriei geneze. Practica limbajului își află originea într-un proces de *diferire* în raport cu sine, o „formare a formei“, care precede orice tip de semn.

Începînd din veacul al XIX-lea, dimensiunea autonomă, autoreflexivă, autotelică a oricărui limbaj artistic, aspectul elaborat, artizanal al produsului încep a fi sistematic legate de ideea de valoare. Autonomia formală, condiția de *artefact* lingvistic, pe de o parte, și mecanismul proiecției *axiologice*, pe de alta, sînt, în forme și în grade diferite, corelate, plasate într-o relație *de implicare* de *New Criticism*, de Henry James, de Todorov, ca și de Grupul μ.

Vocabularul critic al „artei ca artă“, ca și ideea unui mod specific de activitate și a unei categorii de produse distincte de cele practice și morale, își avea originea abia în veacul al XVIII-lea într-un mediu social și cultural anume al Europei occidentale. Discursul referitor la funcția axiologică a literaturii își găsește premisele teoretice abia în criticismul kantian. Fără a fi elaborat în

mod explicit o axiologie, Kant stabilește totuși practic reperele fundamentale, sistemul de coordonate meditației teoretice privind modul în care literatura operează proiecția valorilor. Mecanismul producător al valorii va fi, prin urmare, conceput în plan *imanent* — ca un mod de *ființare* — sau, în plan *transcendent*, ca un mod particular de *cunoaștere*.

Gîndirea romantică dă semnalul valorizării unor calități intrinseci, a unor dimensiuni structurale ale literaturii. Odată cu Shelling, Schlegel, Novalis, Hölderlin, coerența, autotelismul, organicitatea sînt proclamate standarde ale valorii, fapt ce contribuie la racordul problematicii ontologice a valorii cu marea aventură dialectică a conceptului de unitate în diversitate. O serie de calități formale stabile, sesizabile (complexitate, polifonism, focalizare, unitate de tensiuni a textului) vor fi, rînd pe rînd, întronate drept unice criterii de valoare. La capătul unei direcții care își are premisele în doctrina romantică, dar îi cuprinde și pe „noii critici americani", pe Jean Rousset, pe W. Kayser, pe E. Staiger, pe J.-P. Sartre sau pe Mihail Bahtin, procesul de valorizare va fi treptat redus la cel descriptiv-interpretativ ; estetica va fi astfel practic absorbită de poetică. Logica și axiologia discursului literar vor fi pe punctul de a se confunda.

Așa stînd lucrurile, efortul contemporan de afirmare a unei funcții axiologice a literaturii își are sursa într-un dublu gest : de *refuz* și de *integrare*. Refuzul vizează — din motive ușor de înțeles — imanentismul pozitivist și interpretarea pur ontologică a valorii, în special în variantele sale formaliste, fie ele *Nev Criticism* sau *Werkimmanente Interpretation*. Dar și subiectivismul extremist de tip nietzschean, care conferă valorii o natură pur volitivă, independentă de orice suport sau referent, fie el social sau structural.

Cît despre integrare, aceasta recuperează structuro-funcționalismul deschis și permeabil, care concepe valoarea ca pe o prelungire a structurii sau ca pe un mod particular de funcționare la intersecția dintre structură și recepție. Am cuprins sub această etichetă poetica monistă a lui Meschonnic, încercarea lui Zumthor de a defini valoarea ca pe o conotație globală a operei sau ipoteza lui Todorov, care întemeiază procesul de valorizare pe corelația dinamică text-cititor. Funcția axiologică se referă de fapt la bidimensionalitatea literaturii, concretizată în caracterul deopotrivă *autonom* și *comunicativ* al textului. Facilitînd corelarea funcțională dintre text și context, valorizarea — proces în care se cere luat în considerare nu numai textul, ci și sistemul de norme al contextului la toate nivelele sale — este o necesitate culturală. Pentru Paul Miclău — comentator al lui Todorov, mecanismul discursiv intrinsec, de proiecție a valorilor, ar fi de competența poeticii, pe cînd cel extrinsec, corespunzător receptării, ar fi mai curînd de resortul semioticii.

În fine, ar mai rămîne de văzut care este punctul de incidență între *autotelismul* și *opacitatea* limbajului literar, pe de o parte, și categoria *ludicului*, pe de alta. Cum spuneam, categoria ludicului poate fi, la rîndul său, integrată în dialectica ambiguă a opoziției și complementarității celor două moduri de funcționare a discursului literar. Debutînd în teritoriul epistemologiei ca o categorie fundamentală a antropologiei culturale, ludicul este numitorul comun al unui ansamblu de trăsături formale care transformă regimul libertății, al gratuității și al imprevizibilului într-o latență a oricărei activități umane.

Adoptiunea efectivă a categoriei ludicului în domeniul artistic ca și mutația fundamentală a sensului său, ca urmare a acestei translații, se datorează lui Schiller. Jocul artistic încetează astfel să fie o simplă categorie constitutivă a omului în genere, pentru a deveni o activitate specializată, un tip de muncă, o *labor*.

În plan lingvistic, interpretarea literaturii din perspectiva categoriei ludicului permite o depășire a presupozițiilor stoice, platonice, hegeliene ale semnului literar — pe care Derrida le denunța drept „metafizice" și europocen-

triste. Raportul dintre semnificat și semnificant poate fi răsturnat : interesul se deplasează dinspre adevărul transcendent și inefabil către jocul combinatoriu al posibilităților formale oferite de semnificant. Textul nu mai este reprezentare decît ca ansamblu de semne, care trimit la alte semne, la alte texte ; literatura, critica, lectura se înscriu astfel în jocul lizibilității și comunicării literare. A vorbi de potențele ludice ale limbajului înseamnă a nu mai defini literatura drept structuralitate fondatoare, depășind postulatul semnificatului transcendental care blochează jocul infinit al comunicării, opinează Derrida.

Ce ne interesează pe noi aici e faptul că, în anumite contexte socio-culturale, valențele ludice ale discursului pot fi conștient și deliberat exploatate, în cele mai diverse formule și la toate nivelele textului literar. Predispoziția pentru alegorism a discursului poetic medieval — spre exemplu — are printre altele și rolul de a institui și a conserva între autor și textul său o anumită *distanță* — spațiu de manifestare a unei ironii fundamentale și suport al libertății ludice. La nivelul retorico-stilistic (al articulării funcționale a mijloacelor expresive), pastișa, parodia, autoironia sau formula *à la manière de* întruchipează pentru E. Moutsoupoulos un tip specific de valori estetice în care transpare puternic caracterul ludic al creației.

De la jocurile de cuvinte, atît de cultivate de *Wirtz*-ul romantic — expresii ale unei gîndiri de tip logic-combinatoriu — pînă la manierismele formale tradiționale (rețelele de omonime, diafora, amfibolia, paronomaza ș.a.m.d.) reactualizate parțial de scriitura modernă, avem tot atîtea indicii ale unui spirit ludic, ce își face simțită prezența la nivelul lexical al mesajului.

În fine, odată cu valorificarea postumă a caietelor saussuriene, venerabila tendință a anagramatismului poetic — jocul cu literele — este interpretată și ea ca un

gest ludic. Tinzînd să-l asimileze cu un mod specific de subversiune a semnificatului de către semnificant, teoria *tel quel*-istă a scriiturii vede în paragramatism o formă freudiană de sublimare, reducîndu-l la o repetiție a activității ludice infantile.

Dacă e să-l credem pe Karl Groos, însuși contactul nostru cu discursul ar putea fi conceput tot sub semnul unui contract ludic. Plăcerea receptării și artificiul creației se cheamă astfel și se potențează reciproc.

La capătul bilanțului nostru, nu ne rămîne decît să conchidem că literatura a dezvăluit dintotdeauna privirii scrutătoare realitatea unui limbaj elaborat, printr-un *act creator de sens și de valoare, sustras servituții unor scopuri imediate*. Alături de *utopia realului, utopia limbajului* este al doilea pol axiomatic spre care literatura a tins mereu, fără însă a-l atinge vreodată.

Prin răsucirea limbajului către sine însuși, literatura secretă ceea ce Bense numea „informația estetică globală a textului", care traversează mesajul la toate nivelele sale, de la cel al suporturilor fizice la cel al așteptărilor ideologice. Sumumul efectelor acestei informații parvine receptorului nu printr-un cumul progresiv, ci prin concentrarea într-o *Mitrealität* (corealitate textuală) care, observă cu subtilitate Eco, a fost destul de des interpretată ca *esență*. Dintr-o perspectivă semiotică însă, informația estetică se definește ca un tip special de *semnificație adînc înrădăcinată în natura suportului său material*.

Literatura — scrie și Merleau-Ponty în *Signes* — este o formă de *incarnare* în care *logosul* e prizonierul cuvîntului. Orice scriitură este, pe de o parte, o căutare a conceptului, iar pe de alta, prin materializarea sa în carte, o obiectivare.

Dacă așa stau lucrurile, de unde atunci acuitatea senzației de răsturnare, de „ruptură", de „eșec", pe care o semnalau Blanchot sau Barthes, Picon, Rousset și atîția alții ? Picon vede evoluția literaturii moderne sub sem-

nul inventivității lingvistice care detronează expresivitatea. Pentru Rousset, în schimb, mutația amintită ar afecta numai conștiința critică nu și literatura însăși.

În fapt, situația este destul de complicată.

Să observăm că, nu întîmplător, cei care meditează acum pe marginea resorturilor propriei creații sînt creatorii înșiși. Prin Pound sau Eliot, prin Ungaretti, Saint-John Perse, Raymond Quéneau sau Gottfried Benn, dar și prin Joyce sau Beckett, Gide, Flaubert sau Proust, autorii își asumă responsabilitatea creației, practică polemic obscuritatea, intranzienta, proclamă noncomunicabilitatea, și produsele lor sînt receptate ca atare. Literatura se sechestrează în propriul său limbaj pe care îl sondează programatic și polemic, pînă la epuizare, la impas și la neant.

În linii generale, distructivismul polemic al noii practici lingvistice autoreflexive se bifurcă în două mari direcții, definindu-se ca violență în raport cu lumea dar și cu limbajul în sensul său curent.

O ipoteză incitantă a lui Barthes încearcă să prezinte fenomenul drept efect al modificării raporturilor tradiționale *autor-scriitură*. Ni se propune, în acest scop, un cadru conceptual original, prin decuparea spațiului care circumscrie manifestarea lingvistică a literaturii în trei zone distincte : limba, stilul și scriitura. „Limbă și stil sînt forțe oarbe, scriitura e un act de solidaritate istorică. Limbă și stil sînt obiecte ; scriitura este o funcție ; ea e limbajul literar transformat în destinația sa socială, e forma surprinsă în orientarea sa umană și legată astfel de marile crize ale Istoriei".

Scriitura — conchide Barthes — reprezintă rezultatul unui proces de socializare a expresiei literare. În spațiul delimitat de orizontul limbii și de diversitatea stilurilor individuale, scriitura se impune ca ipostază a *ceremonialului* literaturii. Odată cu anul jalon (convențional fixat) 1850, transparența și neutralitatea acestui ceremonial scriptural ar fi puse sub semnul întrebării, și prin aceasta însăși literatura. Meditația scriitorului asupra destinației sociale a formei sale duce la o destrămare a orizontului stabil al scriiturii, la transformarea alegerii într-un act individual, de angajare deplină în raport cu limbajul, cu societatea și cu literatura. După 1850, valorii de uz a limbajului i se substituie una de lucru.

Iată deci — odată în plus — inocența cuvîntului contestată.

Dar nu viclenia sa de oglindă care se dovedește mincinoasă, și nici tenacitatea sa de prismă cristalină care multiplică fațetele realului, umbrind conturul lumii cu strălucirea sa înșelătoare, sînt acum aduse în instanță. Ci se incriminează, dimpotrivă, permeabilitatea sa excesivă și *îmbibarea cu presupoziții*, în cursul unei îndelungi uzuri istorice și sociale. Produs al instituției Literaturii — în sensul său în primul rînd ideologic și abia apoi retoric — expresia socializată se sustrage controlului integral al creatorului și este, de aceea, excomunicată. Soluția va fi întoarcerea spre surse, spre potențele originare ale verbului, spre adîncimile dintîi ale cuvîntului.

Dacă aceasta este explicația, numai o sociologie a formei literare — marea absentă dintre științele literaturii — ar fi capabilă să hotărască. Să ne mai amintim că această „criză" a literaturii se desfășoară paralel, și poate chiar în legătură, cu o serie de răsturnări și de căutări înnoitoare în perimetrul speculației filosofice asupra limbajului și a semnului în genere. S-ar cuveni amintită cel puțin contribuția hotărîtoare a lui Nietzsche la definirea scriiturii ca operație *originară* în raport cu sensul, pe care nu se mai resemnează să-l transcrie sau să-l descopere ca *topos noetos*. Ca și aceea a lui Heidegger, care sugerează o de-limitare a semnului lingvistic și a funcționării sale instrumentale. În „jurnalul său heideggerian", G. Liiceanu notează că filosofia lui Heidegger marchează sfîrșitul conjurației bimilenare a metafizicii și a iluziei ontologice și, mai ales, al „demiurgiei subiectului lingvistic care creează textul *fără o prealabilă ascultare a limbii*".

Reținem în orice caz de aici efervescența în mișcarea de idei umanistă a unui climat polemic difuz, în pragul a ceea ce numim cu un termen nivelator „modernitate“. Climat care poate să fi fost stimulator, dacă nu uităm că impasul la care ne referim a început prin a fi o criză în planul conștiinței, devenind după aceea o ruptură în ordinul practicii propriu-zise.

Resemnîndu-ne să admitem că, din perspectiva în care ne plasăm aici, motivele ne scapă deocamdată, cert este că o *conștiință teoretică a valorii intrinseci a cuvîntului* începe să se înfiripe în perioada postromantică. Dincolo de practica scripturală zisă „de ruptură“ — considerată în toată diversitatea formelor sale — deslușim întotdeauna existența unei *convingeri* că semnificantul are capacitatea de a emana o semnificație proprie. De la convingere la experiment în literatura modernă calea e foarte scurtă.

Să vedem ce rezultă de aici.

Ipoteza capacității autoreflexive a discursului ne pare a fi vizat în primul rînd valorile sonore ale expresiei. O serie de sugestii mai vechi — acum reactualizate — mergeau în această direcție. Detronarea formulei horațiene *ut pictura poesis*, către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, deschide calea analogiei romantice între arta verbului și cea muzicală. Se restaurează astfel o armonie originară, incarnată simbolic încă de figuri mitologice ca David sau Orfeu. Exploatarea valențelor muzicale ale cuvîntului va deschide calea apropierii literaturii de cel mai puțin „reprezentativ“ dintre limbajele artistice. Cu începere de acum, semnificația formală a discursului se poate elibera de tirania celei referențiale.

Dacă preludii izolate au răsunat în romantism, semnalul resurecției e dat de simbolism : „De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose / [...] De la musique encore et toujours ! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieux à d'autres amours /“ (Verlaine, *L'art poétique*).

Firește, simbolismul este mai ales un nou orfism de coloratură neoplatonică. Lumea nu este încă pe de-a-ntregul abolită, ci doar supusă unui proces de epurare. Limbajul încă nu s-a rupt de lume, dar a intuit deja calea ispititoare a evadării din contingent. Poetica idealistă a simbolismului intersectează numai parțial direcția de care ne interesăm aici ; o face mai întîi prin *implicațiile* sale și numai după aceea prin a afirma deschis. Se cuvine mai cu seamă reținut, din practica poetică a simbolismului, efectul relativizant al expresiei sonore exercitat asupra conținutului. Funcția de comunicare se vede serios perturbată de tendințele „narcisiste“ ale cuvîntului. Experiența simbolistă atribuie cuvîntului o nouă demnitate, în special prin exploatarea potențelor sale sugestive.

După simboliști, sau poate chiar paralel cu ei, marea experiență a limbajului a mers pe căi mult mai radicale. Convingerea că sondarea materialității cuvîntului poate *adăuga* noi adîncimi de semnificații literaturii este doar un timid început, care poate conduce în final la *răsturnarea* raportului semnificant-semnificat.

Muzicalizării cuvîntului — care tinde să deschidă larg spre infinit suprafața sensului — poate să-i răspundă, din direcția contrară, o concentrare a expresiei în sine însăși. Aspirației *ek-statice* a discursului muzical i se substituie un sintetism ce strangulează larga respirație a frazei, generînd mici nuclee de semnificații, cvasiautonome, dar cu atît mai intense. Iată un prim exemplu din Gottfried Benn. Poemul este semnificativ intitulat *Sinteză*. „Tăcută noapte, tăcută casă / Sînt dintre cele mai calme stele. / Și propria-mi lumină o port / pînă în adîncul nopții mele. / / Modelez lumea. / Adulmec prada. / Noaptea în fericire mă despoi : / Eul-Idee nici pulberea nici moartea / nu-l pot otrăvi sau întoarce-napoi.“

Claustrarea sensului în interiorul limbajului, suspendarea provizorie a translației se manifestă și în sintaxa

preponderent nominală, în stilul enunțiativ, în aspectul de nomenclator care sugerează perenitatea și stagnarea. „Strămoșul adînc în trecut / pivot tuturor / tainic izvor / niciodată văzut // Corn de vînătoare, coif sclipitor, / cuvînt de-nțelepciune, scut — / încleștări bărbătești de temut, / femei ca lăutele-n zbor. // Creangă pe creangă apăsînd, / nici una liberă... Una ! / și iat-o urcînd, urcînd... / Dar ele se frîng împreună, și-n vîrf creanga singură, una / se-ndoaie în lîră cîntînd“ (Rainer Maria Rilke).

Elipsa, indeterminarea, întrebarea fără răspuns converg către același rezultat. Expresia devine obscură ; limbajul indică nu se știe ce ; el e singura realitate palpabilă a mesajului. Printre poeții italieni moderni, Montale are o reputație de „ermetic“ :

> Gușterul zvîcnind orbește
> sub marele brici
> din miriști —
> pînza cînd se pleoștește
> și se scufundă la asaltul
> fortăreței care o pîrjolește —
> turnul de la amiază
> decît inima ta mai pierit
> și cronometru cînd
> se declanșează neauzit —
> . . . . . .
> și-apoi ? Iată fulgerul, înaltul,
> zadarnic vă preschimbă în ceva
> bogat și straniu. Tiparul tău fu altul.

Virtuțile ermetizante ale sintaxei dificile îi atrăseseră atenția și lui Ion Barbu. „Cum se face că o poezie, care nu e o înșelăciune, poate fi sau poate părea ermetică“, se întreabă poetul-matematician. Și iată răspunsul : „Se poate foarte bine ca un șir de operații, de disociații mintale asupra evenimentelor tale sufletești *să se găsească foarte bine consemnate într-o permutare a sintaxei* (o permutare care, bineînțeles, nu contravine la păstrarea acelei permanențe, care este un anumit gen al limbii). Această înscriere a unei părți a evenimentului în chiar specialitatea sintaxei este suficientă din punctul de vedere al enunțării lirice“.

Jocul lingvistic barbian s-a desfășurat în toate direcțiile, nu și-a refuzat nici o libertate, a uzat în mod deliberat de toate posibilitățile. Nu numai creația sa o atestă, ci și mărturisirile sale o subliniază apăsat. Sugestiile muzicale ale cuvîntului sînt stoarse și exploatate pînă la ultima picătură : „'Nalt, curat, sub corn de rai, / Dezlega-vom : cir-li-lai, / Cir-li-lai, / Precum stropi apă rece / În copaie cînd te lai ; Vir-o-cong-eo-lig, / Oase închise afară-n frig / Lir-li-ugean, lir-liu-gean, / Rîs al pietrelor de-a dura / Pe trei trepte de mărgean !“

Indefinitul, elipsa, asocierile imprevizibile, extravaganțele lexicale, înclinarea spre abstract și încifrat au șocat publicul, au pus în încurcătură critica și i-au atras reputația de „șaradist“. „Înaltă conexiune / Gardă eficace nunților, / Drum și Carte / Pentru sumbrul rac al lui Marte, / Pentru Jup / — Acel Trup — / Saturn conturat în aparte, / Uran ca un tiv, / Neptun aditiv.“ *(Paznicii,* apărută sub titlul *Dansul planetelor exterioare*). „Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite, ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale“, își confirmă poetul, într-o convorbire cu F. Aderca, faima de autor enigmatic.

Dar nu pentru a trece în revistă particularitățile fonice, sintactice sau lexicale ale discursului său poetic — de mult descoperite și clasate de exegeză — l-am convocat aici pe Ion Barbu. Ne-a reținut atenția cu totul altceva. Constatînd că „apropierea poeziei lui Ion Barbu de cea a unor Mallarmé sau Valéry s-a propus de la început criticii prin factura ermetică ce este comună acestor poeți“, Alexandru Paleologu își exprimă rezerva față de o atare filiație. „Mallarmé — constată criticul — e în primul rînd un artist și tot efortul lui e unul de

asceză artistică. La Barbu avem de-a face cu un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi servește ca mijlocire și exprimare analogică."

Văzînd la rîndul său în creația lui Barbu o lirică inițiatică, *„ermetică în sensul superior al cuvîntului"* — care face din poet un contemplativ și un mistic — G. Călinescu semnalează, totuși, în *Istoria literaturii române*, că, pe porțiuni, ermetismul lui Barbu „e adesea numai filologic". Chestiunea de principiu este discutată și în *Cursul de poezie*, unde se teoretizează distincția dintre ermetismul „fals", ca formă a mistificării, și ermetismul „veritabil", „unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului". Ermetismul „de procedeu" și obscurantismul voit sînt incrimnate și de Șerban Cioculescu, care furnizează, în scopuri demonstrative, variante ale poeziilor lui Barbu — unele de laborator, altele publicate anterior grupării în volum.

Că a existat la Ion Barbu un travaliu și un efort deliberat de încifrare ne-o dovedesc cu prisosință nu numai compararea numeroaselor variante, ci chiar și avatarurile titlurilor unor poeme, mai ales din ciclul *Joc secund*. (De la *Dansul planetelor exterioare* la *Paznicii*; de la *William Vilson și cele 1000 (o mie) de fețe ale lui* la *Fald* etc.) Dar tocmai acesta ni se pare aspectul cel mai interesant al crezului artistic al lui Ion Barbu. *Indiferent că s-a pornit sau nu de la o fază „clară", semnificantul secretă un sens propriu* probîndu-și astfel autonomia.* Conștiința capacității germinative a formei — care transpare în experiențele „filologice" ale lui Ion Barbu — îi asigură oricum poetului un loc în filiera marilor artizani ai timpului nostru, Mallarmé și Valéry, angajați în explorarea resurselor limbajului.

Și, înainte de a ne despărți de Ion Barbu — amintindu-ne că Barthes întrezărea la rădăcina marii aventuri moderne a limbajului literaturii un proces de *destrămare a valorii de uz* a cuvîntului — să dăm cuvîntul și lui Tudor Vianu, care constata — la unison cu Barthes — că limbajul poetului nostru se „desocializează" progresiv. „Pentru a înțelege pe deplin stilul ultimelor poezii ale lui Barbu, trebuie să ne spunem că ele reprezintă exemplul rar al unei vorbiri fără reprezentarea unui convorbitor."

* Remarcabilul studiu al lui Marian Papahagi a apărut cînd volumul nostru se afla deja în tipografie.

S-ar părea că închiderea literaturii în limitele propriului său limbaj este exclusiv un atribut al poeziei, sau, mai precis, al poeticității (admițînd că poeticitatea se poate manifesta în orice tip de discurs). Și totuși lucrurile nu stau exact așa. Explorarea limbajului în discursul narativ îmbracă uneori și formele „poetizării", ale scriiturii artizanale practicate de corporația travaliului, cum spune Barthes, care vizează ca Flaubert utopica operă „despre nimic". Dar fervorii artizanale sau prozei poetizante, vizionare, a lui Proust sau a Virginiei Woolf, i se adaugă simptome mult mai alarmante, prevestitoare ale rupturii iminente. „Scriitura autoreflexivă, romanul-problemă-de-limbaj sînt tot atîtea expresii ale unei conștiințe narcisiste, care minează din interior literatura, reducînd-o la o utopie a limbajului."

Printre cei care au dat semnalul marilor prefaceri în discursul prozei, scriitorii înșiși dar și critica îl menționează întotdeauna pe Flaubert.

Ceea ce la Flaubert este doar o prevestire — stagnarea narațiunii, demonetizarea evenimentului, „marile suprafețe vide" de care vorbește Rousset — la Joyce sau Beckett, prin *Finnegan's Wake*, prin *Murphy* sau *Molloy*, echivalează cu o substituire progresivă a narațiunii prin *purul act al scrierii*.

Există în interiorul acestei „literaturi problemă-de-limbaj", cum o numește Albérès, mai multe trepte, mai multe unghiuri din care se desfășoară atacul și, mai apoi, acapararea totală a narației de către limbaj.

Ar fi în primul rînd o proză a „paradigmei", sau a lexiconului, a dezarticulatului și a alterării capacității de

a comunica. *Textul-lexicon al Veghii lui Finnegan,* dar mai ales eposul lui Beckett vădesc o pronunțată disoluție a articulării sintagmatice, a contiguității semantice, care asigură întotdeaua convertirea unui text într-un context. Textul se caracterizează printr-un eliptism global, hiatusurile nu mai sînt „umplute" cu nimic. Limbajul se impune aici în forma sa cea mai sfidătoare, mai persistentă și mai compactă : Sistemul, Paradigma. La Beckett, constată Bruns, textul manifestă o *Langue* fără *Parole,* expresie a confruntării dintre necesitatea imperioasă de exprimare cu radicala sa imposibilitate. Unitatea ficțională minimală este la Beckett momentul vorbirii, iar Limba ca sistem distruge propria sa funcționare.

Dar textul poate pune în lumină și un fel de izomorfism răsturnat între limbaj și lume. În *Ulysses,* narațiunea se divizează în mici nuclee discursive în care încape atîta „real" sau mișcare epică cîtă poate să emită limbajul. Lumea în care se mișcă Leopold Bloom e un simplu „citat", o parafrază în raport cu discursul care o face posibilă. Putem vorbi, în acest caz, de o „co-naștere" — în sens claudelian — a lumii și a discursului; geneza lumii prin discurs este, în același timp, și o cunoaștere a ei, dealtfel singura posibilă. Aici nu realitatea, ci limbajul este „alibiul mitic" al actului creației.

În fine, în formula experimentată de grupul *Tel Quel* — Philippe Sollers, Jean Ricardou, Hélène Cixous, Jean Thibaudeau, Maurice Roche — limbajul devine „eroul" scriiturii, iar textul se transformă într-o perpetuă căutare a lui.

Așa-zisa ideologie culturală *tel quel*-istă debutează ca teorie și empirie (deopotrivă descriere și explicitare) a textelor unui număr restrîns de scriitori care nu găsiseră suficient ecou în conștiința critică : Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Bataille. Platforma teoretică odată înălțată, membrii grupului trec, într-un al doilea moment, la fabricarea unui obiect care s-o ilustreze (romanul-problemă-de-limbaj), ce va servi apoi la rîndul său de platformă pentru noi paliere teoretice, venind să completeze edificiile sofisticate ale gramatologiei, semanalizei, logicilor ș.a.m.d.

Absorbită în caruselul circularității infinite limbaj-metalimbaj, „cazul *Tel Quel*" vine să ilustreze, dezvăluindu-i sensul profund, avertismentul lui Maurice Blanchot ; cu care inaugurăm acest capitol : „Atîta vreme cît literatura nu există pentru sine, ci se disimulează... etc. etc."

Indiferent de faptul că există posibilitatea ca profeția lui Blanchot să nu se împlinească, *erodarea îngrijorătoare a limitelor dintre text și metatext trebuie luată în considerare ca o constantă a literaturii contemporane nouă,* dîndu-i timbrul specific.

Recunoașterea și proclamarea deschisă a apartenenței placentare a literaturii la substanța limbajului său reprezintă dacă nu singura cauză — cum par să creadă Blanchot sau Barthes, Picon, Rousset sau Foucault — în orice caz unul dintre cei mai importanți catalizatori ai noii conștiințe de sine pe care o manifestă literatura veacului nostru.

Convingerea că sondarea materialității cuvîntului — cum o făcuseră simboliștii de pildă — poate adăuga noi adîncimi de semnificație literaturii a fost doar un timid început care a condus în final la o vădită (alarmantă chiar) dezechilibrare a raportului semnificat-semnificant. În formula-limită, semnificația sistematică, articulatorie a discursului acaparează total rețeaua de sensuri a literaturii.

În pofida unei evidente continuități istorice — pe care nu întîmplător ne-am străduit s-o accentuăm, îngroșînd-o pe alocuri, în paginile de mai sus — faptul de a se breveta în literatură un limbaj capabil de a se înfățișa pe sine înainte de a înfățișa lumea este, cum am mai spus, asimilat unui fenomen de ruptură (la nivelul practicii de creație — așa cum credea Picon ; sau de criză consumată exclusiv în planul conștiinței — așa cum replica Rousset). N-ar fi poate lipsit de interes să ne întrebăm *de ce.* În

fond — demonstrează pertinent Adrian Marino — modernul, noul, ruptura sînt, orice s-ar zice, produse ale istoriei, vagi, aparente, convenționale : veritabile efecte de optică, concepte reformulate periodic de fiecare „spirit al epocii“. („Impulsul modern pur este *noul* etern, supraistoric «în sine», permanent deschis regenerării“.) Admițînd finalmente că *modern* în literatură — ca în orice artă — înseamnă în primul rînd *conștiința formei,* putem distinge — dintr-o perspectivă istorică, odată cu Adrian Marino — mai multe repere sau paliere ale modernității literare. Însuși conceptul de „ruptură“ aparține romantismului. În aceste condiții, ne putem întreba care sînt temele fondatoare ale acestei ultime „vîrste moderne“ a literaturii : cea a timpului nostru.

Trădînd orientarea *poïetică* a paradigmei culturale de care vorbim aici, actul creator e una din temele constante de meditație ale literaturii moderne ; alături de ea, în strînsă implicare, ideea de *ludo.* Formativitatea ca și jocul sînt, cum am mai spus, două paradigme de realitate care fac total inoperant fetișul metafizic al Referentului suprem, al semnificatului fondator, al sensului preexistent, subminînd serios bazele mimetice ale literaturii. Pe lîngă asta, tot de natură ludică e și procesul prin care literatura reușește să-și așeze în față (sau, mai bine, să-și pună în scenă), să-și regizeze spectacolul propriei geneze. Ludic este, cu alte cuvinte, și narcisismul de tip special al literaturii moderne. De la Platon încoace, străvechiul topos al oglinzii — la fel de vechi cît cultura europeană — și-a primenit constant semnificațiile. În vremea noastră ea își schimbă însuși semnul. În veacul al XX-lea, „narcisismul literar“ devine o metaforă gnoseologică, expresie a unei orgolioase răsuciri către sine. În special prin Lacan, psihanaliza dezvăluia caracterul eminamente ludic al oglindirii, rolul matricial al narcisismului în dobîndirea conștiinței de sine. Autocentrarea literaturii moderne în procesul înfiripării conștiinței moderne de sine au darul să confirme ipoteza lui Lacan.

În fond, narcisismul conține în germene însuși principiul funcțional activ al literaturii, care, oricînd și oriunde, dincolo de toate servituțile simulacrului, a reușit în cele mai viclene moduri să fie totuși mereu altceva decît lumea. Autocentrarea ar fi deci expresia perfectă, desăvîrșită a acelei „falii ontologice“ care a despărțit perpetuu literatura de lume. În orice perioadă de terorism al *trompe l'oeil*-ului, aplecarea literaturii asupra literaturii n-a lipsit cu desăvîrșire. În anumite epoci ea a oferit chiar exemple de grație. Nu numai *Don Quijote* — primul roman modern și în același timp o carte despre cărți, dar și experimentele îndrăznețe din vremea lui Diderot, Fielding sau Sterne. În fine, parodiile dintotdeauna pot fi asimilate aceluiași proces : tendința, („carnavalescă“ o numește Bahtin), a literaturii de a-și secreta, încă de la începuturi, propria-i dublură. Privite în această lumină, atîtea dintre practicile agresiv revendicate de literatura modernă își lasă deslușite — dincolo de veleitățile de „noutate“ absolută — rădăcini uneori seculare.

Și totuși, ceva anume se schimbă radical acum.

Deși nu se naște în secolul nostru, autocentrarea literaturii, autodenunțarea sa ca *poïeîn,* ca *ludo,* ca model și concurent potențial al lumii cunoaște în vremea noastră o extindere și o diversificare fără precedent, cumulînd funcții din cele mai diverse, vizînd toate compartimentele procesului de comunicare literară — creator, mesaj, receptare etc. Se duce o campanie fără precedent de a se face literatură din condiția teoretică a literaturii. În plus, acest interes al literaturii față de sine suferă și-un salt calitativ, capătă tot mai mult înfățișarea unui discurs critic în toată regula. Textul ficționalizează însuși comentariul teoretic. Scriitorul contemporan, spune criticul american Robert Scholes — autorul cunoscutei cărți *The Fabulators* — se confruntă mai direct ca niciodată cu teoria literară. După părerea sa, literatura contemporană se naște, se dezvoltă trainic integrată în mediul unor teorii

superelaborate asupra ficțiunii, narațiunii, naturii și activității literare, resimțindu-se vizibil de această simbioză. Într-un interviu acordat lui Marin Mincu în *România literară* (22, 1981), Umberto Eco îi dă dreptate. După ce, în ultimele două secole, arta manifestă un interes constant pentru arta însăși, după ce avangarda făcuse poezie din condiția lingvistică a poeziei, iată că însăși *conștiința semiotică* este transformată de literatura contemporană în subiect care se poate nara, ca și în stimul creator — declară Eco. După părerea sa, în Italia, Italo Calvino ar fi primul autor a cărui operă trăiește „chiar din conștiința semiotică a mecanismelor teoretice ale narativității".

Așa cum s-a mai spus, de la critica în operă se ajunge la critica prin operă, apoi, reciproc, chiar la opera prin critică. Susținută, prelungită sau chiar provocată de comentariu, literatura își semnalează propriile limite dar și pe cele ale discursului său critic.

În concluzie, consecința firească — și oarecum previzibilă logic încă de la începuturi — a stabilirii unei ecuații de tipul *Literatura=în primul rînd Limbaj* a fost *descoperirea solidarității esențiale a acestui limbaj cu metalimbajele în care era comentată.* Stabilirea consecutivă a unei noi echivalențe, de data asta *Limbaj=Metalimbaj,* produce o răsturnare spectaculoasă a raporturilor reflexiei teoretice cu literatura-obiect. Literatura poate să devină la limită o simplă emanație și ilustrare a conștiinței teoretice ; de unde caracterul său marcat programatic, experimental, acuta sa conștiință de sine, și, în fine, explicabilul sentiment al rupturii, al „crizei". Criză în *primul rînd în conștiință,* neîndoielnic, așa cum susține Rousset. Dar, în condițiile semnalate mai sus, în mod absolut obligatoriu și derivat cel puțin în parte, și criză în planul creației, cum ne semnalase Picon.

Faptul că, alături de imaginea cvasitradițională a *creatorului-poetician* — Pound, Eliot, Mallarmé, Valéry — care transcrie prin metalimbaj propria-i experiență de

creație în limbaj, apare acum și *lingvistul-creator* — Sollers, Ricardou, Cixous — al cărui metalimbaj își secretă limbajul-obiect spre a-l supune apoi disecției, nu trebuie — în lumina celor de mai sus — să ne surprindă prea mult.

Căutarea înfrigurată pe care o trădează experimentul prozei „autoreflexive", scriiturile ostentativ artizanale sau metaliterare, impasul care urmează experienței mallarméene, tăcerea finală a lui Rimbaud — iată tot atîtea simptome ale crizei de identitate de care e pîndită literatura, devenită conștientă de propriile-i potențe, ori de cîte ori împinge la limită experimentul discursului intranzitiv.

Indiferent de conjunctura în care încearcă această ispită, prin tentativa de a se întoarce definitiv și ireversibil asupra sa însăși, literatura se autodevorează.

Discursul intranzitiv este o artă a autoanihilării. Expresia sa supremă rămîne tăcerea.

Partea a II-a

RECURSUL LA METODĂ

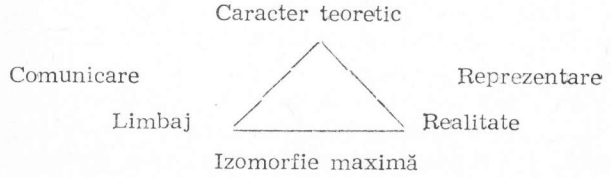
Capitolul 1

„DUPĂ BABEL"
TEXT — SIMBOLISM — INTERPRETARE

Meandrele genezei sensului

Interesată, în mod firesc, de jocul subteran de tensiuni care alimentează procesul sinuos al genezei sensului literar, cercetarea a lansat periodic în circulație axiome care văd în literaritatea discursului un tip aparte de *emergență* în planul unei dimensiuni de continuitate, dominate de doi antipozi (sau poli ideali) : *limbajul poetic* și, de la caz la caz, cel *științific* sau, respectiv, cel *standard* — al comunicării curente.

Norbert Groeben (*Psihologia literaturii,* Univers, 1978) sistematizează într-o *diagramă* principalele *repere* ce ar îngădui descoperirea notelor definitorii în plan semantic, proprii limbajului literar — înțeles, firește, drept antipod al celui științific. Diagrama lui Groeben se raportează la trei orizonturi de apreciere. Statutul științific, sau mai exact *Teoretic,* ce se poate acorda unui limbaj, decurge, pe de o parte, din orientarea preponderent *comunicativă* a *mesajului,* de pe alta, din tendința spre *reprezentare,* atunci cînd este vizată *realitatea* și, în fine, dintr-o așazisă izomorfie maximă ce s-ar stabili — prin diverse mijloace — între limbaj ca atare și realitate.



Într-un sistem tridimensional analog de coordonate, calitatea de „a fi literar" a sensului se conturează pentru Groeben ca o rezultantă a unei propensiuni a mesajului către *monologism,* a unei atitudini *constructive* în raport cu realitatea și, respectiv, a unei minime izomorfii *limbaj, lume.*

Așadar, dominantei funcționale comunicative a limbajului științific i s-ar opune tendința spre monologism a celui literar (concretizată prin polisemantism, simbolism ermetic, sau printr-o logică specifică — în legătură cu care Groeben nu face precizări). Apoi, literaritatea limbajului ar contrapune reprezentării un dublu proces de distrucție și (re)construcție, care menține într-o stare de perpetuă latență, de pură virtualitate, semnificarea realului. În fine, raportul de izomorfie minimă limbaj/realitate ar fi o consecință a neutralizării opoziției concret/abstract, ca și al opacizării și materializării semnului în literatură.

Norbert Groeben rămîne în general la suprafața problemelor esențiale pe care le vizează ; nu reușește să pătrundă în intimitatea proceselor prin care literaritatea se face evidentă la nivelul strict circumscris al mesajului. În afară de asta, el este prost servit și de sistemul de concepte — vagi și ambigui — la care apelează.

Cu o ipoteză inedită vine Maurice Jean Lefebve (*Structure du discours de la poésie et du récit,* Neuchâtel, 1971). La temelia demonstrațiilor sale se găsește postulatul că discursul pe care îl numim literar se recunoaște prin aceea că tinde constant să se constituie într-un tip special de IMAGINE. O imagine care țintește, în ultimă instanță, să

facă palpabil mirajul universului ideal al „realității estetice".

Constituirea discursului în imagine e, pentru Lefebve, un proces în doi timpi. Se produce în primul rînd o scurtcircuitare a legăturilor cu referentul și o *materializare* lingvistică (mai ales prin figuri). Într-un al doilea moment, *materializării* îi urmează un efort de *prezentificare* — adică de invocare nu a realului brut, ci a „fațetei metafizico-estetice" a lumii.

În interstițiul dintre cele două mișcări principale ale pendulului, s-ar putea crea și posibilitatea unor procese de *feed-back*, sau de *incarnare* (citește iconicitate sau „motivare"), care fac să apară rudimente ale prezentificării la suprafața materializată a discursului. O adevărată reacție în lanț, ce are menirea finală de a conferi statut de *imagine* discursului.

De ce insistă atît de mult Lefebve asupra calității de *imagine* a discursului, ce anume vrea să ne comunice în acest fel înțeleg mai bine cei care au citit o altă carte a sa, ceva mai veche, consacrată în întregime „imaginii" (*L'image fascinante et le surréel*, Plon, 1965).

Imaginea — ne demonstrase acolo Lefebve, recurgînd la mijloacele teoriei percepției sau la cele ale psihanalizei — nu e niciodată o „oglindă a lumii", tinzînd în fapt spre o *transgresare* a reprezentării. Efectul imaginii asupra noastră (numit de Lefebve *„fascinație")* ține nu de ce ne *arată* aceasta, cît de ceea ce disimulează și sugerează ea în același timp, forțîndu-ne astfel să „inventăm".

E ușor de ajuns — de aici — la concluzia că fascinația imaginii oferă omului o minunată șansă de a plasa un veșnic semn de întrebare în fața realului.

Subliniind statutul — funcțional, se înțelege — de „imagine" al discursului literar, Lefebve marchează net capacitatea literaturii de a întreține o anume ambiguitate între real și imaginar, și — în cele din urmă — de a pune în pericol, de a compromite însăși certitudinea privind lumea fenomenală.

Nu vom zăbovi pentru o analiză mai amănunțită a cărții lui Lefebve — altminteri incitantă, dacă trecem cu vederea nebulozitatea terminologică și foarte numeroasele confuzii semnificant-referent diegeză. Ea ne-a decis, în primul rînd prin confuziile și ezitările sale, să alegem ca reper al analizei noastre caracterul tridimensional al semnului.

Ne-am apropiat de raporturile de forțe din universul structural al discursului, avînd permanent în vedere triada semnificant-semnificat-referent.

Elementele preliminare ale unei teorii a semnului ca entitate tridimensională sînt de găsit la stoici, la Aristotel, ca și la Quintilian sau la Sfîntul Augustin.

Triada aristoteliană obiecte — stări psihice — sunete *(De interpretatione)* permite separarea relațiilor *motivate* (obiect-stare psihică) de cele pur convenționale sau *arbitrare* (stare psihică-sunet).

Fără a fi folosit ca atare conceptul de semn, stoicii deosebesc, la rîndul lor, sunetul de lucrul în sine, utilizînd categoria de *lekton* (sau dicibil) spre a descrie aptitudinea primului termen al relației de a se referi la cel de-al doilea. *Lektonul* e deci un atribut al limbajului — — distinct de concept, sau de „ideea" platonică — condiționat de gîndire, dar fără a se confunda cu ea.

În decursul Renașterii, semnul va fi conceput conform unui sistem ternar de repere care privesc — constată Foucault — conținutul, mărcile formale care îl reprezintă și, în sfîrșit, relația de similitudine sau de necesitate care le unește.

Epistema clasică optează, în schimb, pentru un sistem binar, care implică și cel de-al treilea termen (referentul) fără însă a-l considera relevant pentru calificarea semnului. „Odată cu clasicismul, semnul este definit și calificat exclusiv în interiorul *cunoașterii* de la care își împrumută certitudinea și probabilitatea", susține Foucault.

Ecouri ale teoriei Port-Royal-iste se mențin pînă și în definiția saussuriană a semnului. Nu obiectul desemnat e important pentru lingvistică, ci numai modul său de prezentare.

Semiotica modernă va admite drept repere fundamentale ale discuției asupra semnului semnificantul, semnificatul și referentul, diferențiind în acest fel *semnificarea* (ce raportează semnificantul la semnificat) de *denotare* (care privește raportul semnificant-referent).

Lingvistica a observat, se știe, că existența limbajului nu poate fi concepută decît ca o absență de principiu a *obiectelor:* în esența sa, limbajul e un instrument al eliberării de real. Astfel spus, deși se admite existența categoriei de referent, ea nu este socotită ca un parametru de evaluare sau de descriere a semnului.

Există totuși posibilitatea ca referentul să fie măcar parțial înglobat în circuitul comunicativ, în calitate de element al semnificantului. În asemenea situații, se vorbește de un proces de „motivare" a semnului lingvistic. Motivarea vizează o serie de procese imitative, în cazul discursului literar extrem de active, în legătură cu care se folosesc și termenii de *iconicitate* sau de *mimologism.* Printr-o proiecție retroactivă, discuția privind tendința de imitare a referentului de către semnificant e situată în cadrul teoretico-filosofic deschis de problematica limbajului originar (de controversa *phusei-thesei,* privind originea naturală sau, respectiv, convențională a semnului). În binecunoscutul dialog platonic *(Cratylos. Péri onomatòn orthotètos),* tezei convenționaliste *(thesei),* formulate de Hermogene — a numelui ca produs al unei convenții — i se contrapune de către Cratylos ipoteza adecvării și aderenței formale a cuvîntului la obiect, cunoscută ulterior ca naturalistă *(phusei).*

De la mitul platonic al limbajului adecvat, prin conceptul romantic de *protolimbă* (A. W. Schlegel) sau prin cel heideggerian de *Ursprache,* pînă la cercetările lui Jakobson, tradiția „limbajului originar" străbate ca un fir roșu meditația asupra limbajului. Limbajul originar e de obicei definit sau în termenii unei proximități progresive între semnificant și ceea ce el desemnează, sau în termenii unui anume tip de „prezență" a referentului în semn. În secolul al XVIII-lea, prin comparația întreprinsă de Lessing între arte, din punctul de vedere al capacității lor imitative, problematica motivării tinde să cantoneze în mod explicit într-o semiotică. Conform ipotezei lui Todorov — schițată în cîteva studii și dezvoltată apoi pe larg în *Théories du symbole* — teoria limbajului originar, tinzînd să descrie copilăria limbajului (a se vedea Vico, Condillac sau J. van Ginneken), ar proiecta de fapt asupra trecutului o accepție modernă a simbolului — cea pe care semiotica i-o atribuie în prezent.

Cum spuneam, unul dintre conceptele fundamentale la care recurge explorarea tendinței spre motivare a limbajului literar, în cadrul constituit al unei teorii semiotice, este cel de *iconicitate.* Definit de Ch. S. Peirce și Ch. Morris, el e reluat și de U. Eco sau de I. Lotman. Teoria lui Peirce, perfectată și pusă în circulație în special de Morris, numește *iconic* orice semn care include în sine diverse proprietăți ale denotatului său.

În posteritatea lui Peirce și a lui Morris, semiotica insistă mai ales asupra faptului că semnul iconic se referă exclusiv la condițiile *perceptuale* ale unui obiect, nu la obiectul însuși. Semnele iconice reproduc anumite condiții ale percepției obiectelor, abia după ce acestea au fost selectate — conform unor coduri speciale de recunoaștere și notate conform convențiilor în uz. Afirmația după care semnul iconic ar face evidente proprietăți ale referentului însuși ne incită să ne întrebăm de ce anume fel de proprietăți ar fi vorba : optice (vizibile), ontologice (cunoscute prin prezumție) sau pur și simplu convenționale (acceptate) ?

În fapt, prin iconicitate se reproduc elemente deja devenite convenționale, dar care au — ce-i drept — la origine o experiență perceptivă reală. Semnele iconice ale

limbajelor de tip artistic evoluează întotdeauna într-un fel de „cîmp tensional", dominat de permanenta opoziție (dar și complementaritate) dintre codurile perceptive tradiționale și cele care inovează.

În calitate de limbaj artistic, discursul literar exploatează, de asemenea, variate forme de evocare, de „mimare" a referentului de către semnificant.

Una dintre cele mai cuprinzătoare sinteze ale problemei o găsim în lucrarea lui Genette, *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, o incitantă încercare de reconstituire a istoriei mitice a „vulgatei" cratyliste. Dată fiind ambiguitatea dialogului platonic, doctrina cratilistă alimentează un hiatus între motivarea indirectă sau etimologică (de tipul poreclei sau eponimului) și cea a semnificantului în substanța lui fonică. Astfel încît tradiția mimologică se va constitui fie ca un fel de *hermeneutică etimologică*, a cărei practică a fost asimilată de exegeza creștină, menținîndu-se pînă în evul-mediu, fie ca speculație asupra expresivității limbajului.

Cartea lui Genette ne propune să medităm în primul rînd (și, aici, asta ne interesează) la relația între *virtualitățile* mimologice ale limbii, ratificate de codul lingvistic (mimofonisme, mimografisme, aspecte ale flexiunii interne sau mimetismul frastic) și actualizarea, *exploatarea* acestora (în mod spontan sau deliberat) de către un anumit scriitor.

În disputa sa cu Locke, Leibniz înregistrează disponibilitățile mimologice ale limbii naturale și, conchizînd că limba nu este din păcate integral arbitrară, pledează pentru o „demotivare" artificială a sa. El se opune prin aceasta lui Socrate, care deplînsese, în dialogul platonic, tocmai motivarea incompletă a limbii. Răspunzînd, în pofida timpului dezideratului socratic, Mallarmé sau Valéry văd în mimetismul limbajului poetic un binevenit gest *compensator*, în raport cu arbitrariul limbii. În *Les Mots anglais* (1877) Mallarmé ar promova — după Genette — „un cratilism al versului, compensator în raport cu hermogenismul limbii".

În final, Genette ajunge la concluzia că, în poetica modernă — dominată de principiile corespondențelor și ale motivării — descoperim pretutindeni o netă tendință de preferențiere a *relației de tip analogic*, fapt care-i atestă sorgintea romantică și simbolistă.

Kristeva a dezvoltat, la rîndul său, ipoteza că, prin transgresarea sintaxei, a regulilor gramaticii, limbajul poetic ar fi regizat de un principiu preponderent mimetic. El eludează astfel legătura cu sensul, trimițînd direct la referent. Prin mimetism s-ar exprima rezistența îndîrjită a discursului față de semnificat — denunțat de *tel quel*-iști ca metafizică și ca ideologie, sau ca expresie servilă a subiectului enunțat.

Aspirația spre motivare poate fi interpretată și ca o dovadă peremptorie a aptitudinii, a forței literaturii de a transgresa proprietățile fundamentale ale cuvîntului-semn. Semnul reprezentativ verbal construiește — pentru Lotman — un model artistic axat pe principiul iconic. Pornind de la materialul limbii naturale, literatura ar da naștere unui semn secundar, care are toate proprietățile semnelor iconice. O primă consecință a iconicității semnului verbal e cunoscutul proces al semantizării elementelor formale (în mod natural asemantice) ale limbii naturale. Proces descris în numeroasele sale variante nu numai de Lotman, ci și de R. Jakobson, sau de Samuel Levin.

Lotman s-a ocupat în special de semantizarea elementelor sintactice ale textului literar. Un element sintagmatic, aparținînd cutărui nivel textual, capătă o funcție semantică la un nivel textual diferit de al său ; proces care conduce, în final, susține Lotman, la o „eroziune" a limitelor dintre semne și la transformarea textului în semn iconic, avînd un conținut semantic global.

Fără a adînci această remarcă, cercetătorul rus constată totuși că limbajul literar creează numai un *efect*

iconic, întreținînd doar o *impresie* de determinare codală mai mică (fapt care, continuă el, asigură în orice caz o inteligibilitate sporită). Tot pe aceeași linie, Damaso Alonso vorbește de caracterul de efect (nu de valoare în sine) a mimetismului literar, echivalînd cu un *sentiment al motivării* care îi este impus vorbitorului. S-ar putea ca acest sentiment să fie o iluzie ; dar „iluzia vorbitorului rămîne în orice caz un fapt de limbă", conchide autorul *Poeziei spaniole*.

Bazată pe o conștiință „cratylistă" a semnului, adaptarea semnificantului la referent în discursul literar tinde să impună mai curînd o receptare motivantă decît să motiveze sau să justifice semnificantul. Prin procesul incarnării — de care, după cum am văzut, vorbea și Lefebve — discursul literar realizează o apropiere *mimată*, nu reală, a semnificantului de referent. În accepția lui Peirce, semnele iconice tind de regulă să pună în lumină existența unei relații de similaritate *efectivă* între semnificant și referent. Folosind o expresie a lui Jakobson (utilizată însă în alt context), putem spune că în discursul literar se tinde spre un efect de similaritate atribuită.

Sartre, care consacră, direct sau indirect, mai multe pagini problemei, constată că semnificația mimetică (semnificație „naturală", imanentă, proprie mai ales limbajului poetic) este strîns legată de procesul percepției somnului, trăgînd de aici concluzia că totdeauna cuvîntul se manifestă în literatură nu ca un „semn" al lumii, ci ca o „imagine" a ei.

Discursul literar manifestă, așadar, o tendință de accentuare și de punere în valoare a unei *virtualități*, proprii oricărui sistem de semne ; semioticienii l-au numit *procesul de semiotizare a referentului*. Exclus din domeniul semioticului — ce respinge *ab initio* ideea verificării semnificatului — referentul se poate totuși insinua în limbaj, firește pe căi ocolite. Prin mimetism sau

iconicitate, anumite elemente ale referentului, sau referentul însuși, se pot manifesta ca semne.

Să mai zăbovim o clipă asupra statutului de „instanță de verificare a semnificatului", pe care l-ar dobîndi în mod automat referentul, în cazul cînd l-am socoti pertinent pentru calificarea semnului. În momentul în care am accepta compatibilitatea cu discursul literar a unor cupluri corelative ca *denotatum/designatum, Sinn/Bedeutung, denotație* și *sens* etc., puse în circulație de cercetarea logică și filosofică (Frege, Carnap, Russel, Schaff etc.), am admite automat că semnificatul ar putea să fie supus probei *adevărului*, prin raportare directă la referent. O atare tentativă ar cufunda într-o aporie nu numai studiul limbajului literar, ci și pe cel al oricărui alt sistem semiotic. Este, de aceea, preferabil să admitem, strategic, că problematica referentului se cuvine eliminată din discuție, dată fiind natura sa logico-speculativă și mai ales nonlingvistică.

Această absență principială a *referentului* are ca rezultat, la nivelul discursului literar, mobilizarea unui întreg arsenal de mijloace menite să producă o evocare cu atît mai puternică a *referinței imaginare*. Discursul are capacitatea să creeze o iluzie referențială.

Pornind de la absența radicală a realului în literatură, Todorov observă că efortul de a înfiripa o referință imaginară cade, în diferite grade, pe umerii cititorului ; este — altfel spus — o funcție a lecturii. O funcție eminamente *constructivă*, mai mult sau mai puțin evidentă, mai mult sau mai puțin activă, în funcție de diferitele categorii de texte. Supunînd textul literar unui proces de lectură, construim — cu pornire de la el — un univers imaginar, exploatînd diverse indicii sau repere pe care autorul le oferă (cu zgîrcenie sau, dimpotrivă, cu generozitate) cititorului său.

Procesul de construcție e foarte concret și mai ușor reperabil în cazul ficțiunii, dar se complică considerabil în cazul discursului liric. În fine, există tipuri de li-

teratură care tematizează în text procesul de construcție, îl „înscenează" diegetic (romanul polițist). Sau altele care tind, dimpotrivă, să ridice diverse obstacole în calea efortului constructiv al lecturii (în genere, ficțiunea modernă).

Pentru a vedea prin ce mijloace reușește limbajul să „înjghebeze" o referință, trebuie să precizăm ce semnificație atribuim categoriei de *semnificat*.

Combătînd convingerea saussuriană că semnul unește un *concept*, cu o imagine acustică, Hjelmslev reușește să formalizeze un domeniu abandonat de obicei în seama evenimentelor psihice, sau chiar a referentului. Introducînd conceptul de formă a conținutului, glosematica deschide astfel calea cercetărilor de semantică structurală. Privit din perspectiva semanticii structurale, semnificatul se definește ca o *unitate culturală*. (Semnul denotează o anumită *unitate culturală*, pe care locutorul o moștenește ca atare, chiar fără a fi avut vreodată experiența obiectului real.) Lumea ne este întotdeauna cunoscută grație unităților culturale pe care comunicarea le substituie obiectelor sau le masează compact în jurul lor, ca pe-un halou difuz de comentariu socializat. Sistemul semantic al unei limbi este expresia și (ipoteza Sapir-Whorf încearcă s-o probeze) într-o oarecare măsură chiar pîrghia viziunii despre lumea a oricărei comunități umane.

Seria de comentarii care înconjoară într-o mișcare neîntreruptă unitățile culturale ale unei comunități generează lanțul *interpretanților* (de care vorbise și Peirce), înscriind comunicarea în procesul unei „semiose nelimitate".

Procesul *semiosei* nelimitate — al semnificării infinite — se sprijină în primul rînd pe conotație : suma sau mai exact sistemul unităților culturale pe care un semnificant le poate provoca în spiritul destinatarului. Capacitatea de conotare este deci o *disponibilitate de natură culturală*, nu *psihică*.

Capacitatea de semnificare infinită a limbajului, pe care discursul literar o exploatează din plin, e foarte evidentă în ceea ce Lefebve numea procesul emiterii de *conotații succesive*, socio-istorico-culturale. Acestea transformă la rîndul său semnificatul într-un semnificant, făcînd din text un veritabil palimpsest. Suprapunerea sistemului denotativ cu mai multe ansambluri conotative permite textului să funcționeze ca joc sofisticat, *producător al unei iluzii*.

Barthes este de părere că procesul conotativ înzestrează textul cu un tip special de *memorie* (a unor instanțe exterioare sieși, sau chiar a altor texte). Din punct de vedere semiologic, orice conotație e punctul de plecare al unui cod, expresie a unei „voci" țesute în text. Cercetătorul își ilustrează ipoteza cu o analiză a nuvelei *Sarrasine* de Balzac. Și reușește să depisteze cinci „voci" ; cinci fire conducătoare, care corespund unor coduri distincte, facilitînd accesul și orientarea în spațiul polifonic al textului : vocea empiriei, vocea persoanei, vocea științei, vocea adevărului și vocea simbolului.

Funcțional, conotația dă naștere duplicității sensului, alterează comunicarea, introducîndu-se în dialogul fictiv autor-cititor. Se produce, în acest fel, o diseminare *reglată* a sensului, răspîndit ca o pulbere pe suprafața aparentă a textului. Producînd sensuri relativ ușor reperabile, conotația întreține, practic, în text o *Literatură* istoric datată a semnificatului, conchide Barthes.

Procesul conotativ desenează în spatele textului o perspectivă de citate, un fundal, un miraj de structuri, care trimite la *Carte*.

Într-o lucrare în care — așa cum mărturisește deschis — tentează o înglobare, o absorbție, a teoriei literare de către semiotică, Michael Riffaterre ne propune să vedem în *supradeterminare* unul din pilonii fundamentali ai literarității.

Lingvistul american pleacă de la ideea că în jurul fiecărui cuvînt gravitează un fel de *memorie* a contextelor

în care a mai fost întrebuințat (termenul îl folosise, am văzut, și Barthes). Sau, încă și mai bine spus, un fel de *mitologie*. Totul se petrece ca și cum semnificarea, în loc să lege *semnificantul* de un *semnificat*, îl raportează mai degrabă la alți semnificanți, literatura întreținînd în acest fel iluzia că arbitrarul semnului ar fi sensibil atenuat. Una din armele extrem de eficace, subordonate acestei dibace strategii, e și *supradeterminarea* — proces care ancorează puternic discursul de un fundal verbal preexistent, transformîndu-l într-un concert potențial de „voci“ textuale.

După criteriul formei concrete de evocare a textului de către text (prin citare, prin sinonimie, antinomie sau metonimie ș.a.m.d.), Riffaterre vorbește de „calc“, de „polarizare“, de „actualizare a sistemelor descriptive“ ca variante ale supradeterminării. Fără a intra în detalii, demn de reținut rămîne faptul că *efectul supradeterminării* tinde spre o angajare a cititorului, a receptării, în procesul de semnificare.

Ne amintim, cu acest prilej, că și Jean Paulhan văzuse în marcarea expresă în text a clișeului, a citatului, a aluziei — pe scurt a memoriei intertextuale (pentru care ni se propune în acest caz, în locul noțiunii moderne de „supradeterminare“, aceea, ceva mai desuetă, de „retorică“) — tot o expresie a dorinței autorului de a lăsa cale liberă inițiativei cititorului.

Semantica structurală a reușit să arate că, departe de a fi o formă a „inefabilului“, conotația e rezultatul unui proces concret de *structurare textuală*, care înfiripă între semne relații noi, producînd realitatea *diferită*, aparte, *(la „réalité autre“)*, proprie literaturii. Dacă denotația ține de paradigmă, conotarea în schimb e un proces sintagmatic, discursiv și textual.

Ar mai fi de clarificat un ultim aspect al problemei în discuție : e vorba de categoriile de conotații. Nu puțini cercetători înclină să vadă în conotație un fel de „supliment“ stilistic de natură preponderent afectivă al denotației. În momentul contactului nostru cu textul, ea ar fi responsabilă numai de impresiile și de emoțiile idiosincretice ale receptării literaturii.

La o analiză mai aprofundată, conotația își etalează însă multiple ipostaze, de la cea emoțională pînă la cea ideologică. În special în această ultimă postură, ideologică, conotația își subliniază sensul socializat.

În măsura în care ea determină orientarea preferențială, sistematică, a receptorului spre o anumită conotație a textului, ideologia poate fi descrisă ca un sistem conotativ *valorizat*.

Sensul unui mesaj transmis prin limbă este deschis, principial, unor interpretări multiple. Dar numai teoretic. Fiindcă practic el e trecut întotdeauna prin furcile caudine ale unor presupoziții, așteptări, repere preexistente, care limitează serios gama opțională. Filtrul aplicat mesajelor diferă după individ, reflectîndu-i statutul cultural, idiosincraziile, obsesiile. Există însă posibilitatea ca mesajul să fie filtrat prin prisma unor valori colective : o anumită viziune asupra lumii proprie unui grup, unei culturi sau unei epoci. Evaluarea mesajului, interpretarea sa uzează în acest caz de sita unor criterii-etalon ca bun/rău, acceptabil/inacceptabil, dezirabil/indezirabil etc., care, privite în ansamblu, reprezintă o *ideologie*. Procesul interpretării mesajului e astfel dirijat cu strictețe. Ideologia este, prin urmare, un mecanism de „preprogramare“ și finalmente de instituționalizare a receptării.

Căpătînd o funcție ideologică fixă, instituționalizîndu-se, conotația ajunge în cele din urmă să blocheze procesul semnificării infinite — opinează Eco.

Polisemia funciară a textului literar face necesar un anumit tip de lectură care să descopere, la diferitele sale nivele, eterogenitatea a ceea ce părea omogen la prima vedere. În acest context, conceptul de izotopie, propus de Greimas, se impune cu pregnanță. Așa cum o înțelege Greimas, izotopia este un cîmp conturat de redundanța

elementelor lingvistice (manifeste sau nu) din planul expresiei și din planul conținutului.

Dacă procesul conotativ participă la subminarea accepției structuraliste a textului (fiind o *funcționare* diferită în raport cu denotația), la rîndul său procesul descris de *izotopie* contribuie la infirmarea axiomei omogenității discursului și a linearității lecturii. În acest context problematic, Grupul μ din Liège optează pentru o lectură de tip *tabular*, considerată paralelă și nonexclusivă în raport cu cea liniară. Modelul tabular repartizează pe o axă semnificațiile textului iar pe o alta diferitele izotopii posibile ale lecturilor. Posibilitatea lecturii tabulare concretizează, de fapt, caracterul activ, creator al lecturii, corolar al caracterului pluriizotop al textului.

Capacitatea de „suprasemnificare“ a discursului literar se poate face însă manifestă și într-o tendință de comunicare simultană a sensului, dar și a raportului semnului cu sensul, cum spune Genette. De acest fenomen vorbise deja Mallarmé ca și Valéry.

Ideea caracterului materializat al limbajului în literatură amintește conceptul romantic de *Selbstsprache*, formulat încă de Novalis — pentru care subiectul vorbitor era doar o „mască“ a subiectului autentic al enunțării : limbajul.

Despre ce anume e vorba ? Avem aici de-a face cu un mecanism prin care limbajul literar poate emite așa-numitele *conotații reflexive*, luîndu-se pe sine însuși drept semnificat și autodesemnîndu-se ca literatură.

Tot drept ipostază a conotației reflexive poate fi asimilată și practica *„reduplicării interioare“* (cu rădăcini milenare în istoria literaturii, dar actualizată, uneori polemic, îndeosebi de creația veacului nostru). Numită și construcția *en abyme* aceasta exploatează capacitatea textului de a secreta un fel de „oglindă internă“, aptă să-l reflecte în structura, în principiul său, sau în procesul genezei sale.

Subordonîndu-se unei tendințe mai ample a literaturii postromantice — aceea de a-și inventa noi posibilități spre a medita metaforic asupra literaturii — textul specular modern trimite — prin reduplicare — nu numai la sine ca *enunț* constituit, ci și la procesul *enunțării* sale sau la *codul* care îi este supraordonat.

Fără a intra în detalii referitoare la variantele tipologice ale reduplicării este necesar să precizăm că *autosemnificarea* este — în secolul nostru — una din armele utilizate polemic de literatură spre a se elibera de umilința reprezentării, a *mimesis*-ului, de tirania sensului metafizic și transcendent.

Procesul de autosemnificare este frecvent pus în legătură și cu reificarea limbajului prin figuri, proces care scoate în evidență latura palpabilă a semnelor. Chestiunea merită a fi examinată mai îndeaproape.

De regulă, funcția figurii e concepută în raport cu un element de referință sau cu un sens *literar* — fie el cel al limbajului cotidian, științific sau standard. S-a constatat însă, treptat, că noțiuni tradiționale ca cele de sens literar sau de abatere — care prezintă figurarea numai prin comparație cu uzajul lingvistic — nu pot explica în mod satisfăcător mecanismul funcționării figurii.

Genette, de exemplu, remarcase că raportarea figurii la *uzaj* — față de care aceasta ar fi o simplă deviere — se bazează pe confuzii ca uzaj-literalitate, sau limbaj comun-limbaj literar. Limbajul comun poate fi simplu, ceea ce nu implică neapărat caracterul său literal, el dispunînd întotdeauna de o retorică proprie.

Figurile nu trimit decît în mod excepțional la *un* sens propriu generînd o *constelație de sensuri*, observă poeticienii din Liège. Nimic nu ne constrînge să recunoaștem neapărat în metabolă un sens așa-zis *literar*. Ceea ce numim îndeobște sens „propriu“ e doar un construct ipotetic, ce denumește o posibilitate — nu întotdeauna realizabilă. Reconstituirea gradului zero (sau a termenului *ab quo*) este, de cele mai multe ori, imposibilă. Mesajul trimite în mod curent la sensuri multiple,

pentru a da astfel iluzia infinitului. Pentru retorica modernă, figura nu mai apare în spațiul unui clivaj între *literă și sens*, observă Genette. Și aduce drept argument replica furibundă a lui Breton în legătură cu posibilitatea de a se „parafraza" un vers de Saint-Pol-Roux : „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux *nu a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut să spună ar fi spus-o". Retorica tradițională a pierdut din vedere că nu arareori *o metabolă* se poate „traduce" doar prin recursul la... alte metabole. (O metaforă putînd fi, spre exemplu, produsul a două sinecdoce.)

O serie de poeticieni insistă asupra funcțiilor *„hermeneutice"* (dacă le putem numi așa) ale figurii în discursul literar. E o atitudine simptomatică pentru tendința progresivă de a se înțelege *raportul nostru cu textul* drept dimensiunea-cheie a literarității. Printre ei se numără nu numai poeticienii din Liège, ci și Genette (cu o evoluție constantă în această direcție, de la studiile incluse în cele trei volume intitulate *Figuri* pînă la *Mimologiques* sau *Introduction à l'architexte*) sau Michael Riffaterre (prin mai vechiul òpus *Essais de stylistique structurale* sau mai recentul volum *La Production du texte*).

Nu ne miră, de aceea, faptul că — în acest context — a început să se vorbească insistent și de o „retorică" a lecturii", un volum publicat de Michel Charles, purtînd întocmai acest titlu. Autorul integrează și pune în relație contribuțiile sus-numite, arătînd că, încă în prima jumătate a veacului nostru, Jean Paulhan făcea figură de precursor în domeniu, demonstrînd în lucrări de amploare, ce par astăzi uitate *(Traité des figures, Petite préface à toute critique, Les Fleurs de Tarbes* ș.a.m.d.), că un repertoriu de figuri nu e o banală colecție de procedee, de strategii ale scriiturii, ci mai degrabă un fel ritual de inițiere în actul straniu și atît de puțin cunoscut al lecturii.

Aceasta e premisa cu pornire de la care Michel Charles își structurează volumul pe axioma că *figura e o ipoteză de lectură*, iar retorica o *ars legendi*.

Figura — demonstrează Michel Charles — e o construcție lingvistică în care cuvintele dobîndesc statut de eveniment (părînd a estompa sau a elimina ideea), sensul lor rezidîndu-se în întregime în *modul în care sînt percepute*. Implicînd întotdeauna *o opțiune* critică — lăsată în seama cititorului — retorica nu e nici un ansamblu de rețete, nici un catalog de curiozități, ci un sistem de întrebări potențiale.

Fără a intra în detalii privitoare la modul în care abaterea afectează o unitate oarecare de semnificație descompunînd-o în unități, vom reține doar concluzia care decurge din ansamblul lucrării discutate. Și anume că utilizarea figurii în text are drept efect principal activarea unei *galaxii de semnificații* pe care figura le sugerează *chiar atunci cînd pare a le exclude*. Indiferent de natura sa, însăși *utilizarea figurii* capătă în text un sens special : ea „semnifică Retorică — în sensul lui Paulhan — Poezie, Umor etc.". Limbajul se înfățișează în acest fel drept *literatură*. Închiderea și materializarea discursului, într-un univers pentru sine care pretinde să dubleze lumea, e principala condiție a emiterii sensurilor secunde care instituie literatura.

Răsucirea discursului literar asupra semnificantului are *capacitatea de a emite un semnificat propriu*, care interferează cu celelalte semnificații ale textului, relativizîndu-le, ambiguizîndu-le. De aici și caracterul „deceptiv" al sensului literar — în același timp propus și suspendat — obscur tocmai atunci cînd pare a ni se revela deplin. Literatura este în raport cu Sensul — mereu presimțit, niciodată văzut cu adevărat — un Orfeu mergînd înaintea Euridicei. A dezvălui este în acest caz o formă de a ucide.

Tensiunile subterane pe care, în trecere, le-am amintit aici, sînt tot atîtea expresii ale implicării multiple a umanului în actul comunicării literare. Ele țin deschise porțile discursului spre infinitul lumii, spre universul culturii și spre spațiul genezei și al structurării perpetue a limbajului.

(Discurs poetic — discurs narativ)
Avatarurile unei antinomii

Meditația asupra relației dintre poezie și proză este una dintre coordonatele constante ale gîndirii filosofico-estetice, cultural-antropologice sau istorice, retorice sau lingvistice pe marginea literaturii. Reținem, cu titlul de exemplu, numai cîteva momente însemnate care au balizat cristalizarea și diferențierea reciprocă a celor două concepte : Aristotel *(Poetica)*, Giambattista Vico *(La Scienza nuova,* 1730), Herder *(Über den Ursprung der Sprache,* 1772), Fr. Schlegel *(Gespräche über die Poesie,* 1800), Hegel *(Vorlesungen über die Aesthetik,* 1837-1838), B. Croce *(La Poesia,* 1936) ș.a.m.d.

Înșiruirea s-ar putea eventual prelungi cu noi mărturii, care atestă o preocupare paralelă de întemeiere a distincției numite de către creatorii înșiși — de la Novalis, Hölderlin sau Leopardi, la Valéry, la Verlaine sau la Sartre.

Mergînd pe această filieră, vom ajunge, în mod firesc, la eforturile de *elaborare teoretică* a categoriilor de epic-liric sau, respectiv, discurs poetic-discurs narativ de către cercetarea specializată.

După Platon — care în *Republica* și în *Legile* întrezărise posibilitatea diferențierii formelor creației în funcție de un criteriu existențial (atitudinea eului față de lume) — Aristotel aduce, cu *Poetica,* noi precizări.

Se menționează *ab initio* posibilitatea adoptării unor criterii de separare a *poeziei* de *nonpoezie.*

Punctul de vedere tradițional optase pentru un criteriu pur formal (versificat/nonversificat), descoperind poezia în „comuna folosire a versului". Privită prin această perspectivă, comentează Aristotel, frontiera între artă și nonartă se estompează complet, „...încît, de ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de știință a naturii, încă i s-ar zice la fel după datină, cu toate că Homer și Empedocle n-au nimic comun decît faptul de a fi scris în versuri, și cu toate că unuia i se

dă pe drept numele de poet cîtă vreme celuilalt i s-ar potrivi mai bine cel de naturalist" *(Poetica).*

Cantonarea pe terenul solid al *artei ca mimesis* îi permite lui Aristotel să descopere în formele și categoriile creației expresii ale unor *moduri diferite de reprezentare.* „Cum am spus-o de la început, trei deosebiri cunoaște, așadar, imitația : de mijloace, de obiect, de procedare."

Modalitățile reprezentării se diferențiază în primul rînd în funcție de *limbajul* lor specific ; de limbaj (trebuie să precizăm) în sens strict semiotic — fapt care ne-ar permite astăzi să definim literatura drept artă a reprezentării *cu mijloace verbale.* Cît despre categorisirea în funcție de obiect — care „face din Sofocle un imitator de felul lui Homer", pentru că amîndoi imită firile alese — ea ne amintește o încercare relativ recentă de a clasa „modurile ficțiunii" după raportul dintre modelul ficțional și lumea experienței. (Tendința de a se proclama lumea ficțiunii drept mai bună, mai rea și, respectiv, identică cu lumea experienței, ar permite disocierea atitudinilor romantică, satirică și respectiv realistă.) În fine, problema formelor diverse de reprezentare ne trimite către formele și gradul prezenței autorului în textul său. Din acest nou unghi de vedere, Sofocle nu mai este un imitator de tipul lui Homer, care „își păstrează propria individualitate neschimbată, ci intră în aceeași categorie cu Aristofan, de vreme ce „și unul și celălalt imită ființe în mișcare și acțiune". Stagiritul îl reia aici pe Platon, care procedează la o separare a genurilor după cum autorul vorbește în numele său, sau dimpotrivă pretinde a vorbi în numele eroilor săi.

În ciuda lipsei de claritate, a caracterului ezitant și fragmentar al observațiilor sale, Aristotel intuiește și fixează practic cele două sisteme de coordonate care au întemeiat permanent problematica raporturilor poezie-proză : cea „existențială" (legată de posibilitatea și de unghiurile specifice de percepție a existenței) și cea „substanțial tipologică", formală (permițînd schițarea unor tipuri particulare de creație).

Prin gîndirea filosofică a lui Giambattista Vico, apoi prin istorismul spiritualist al lui Herder, opoziția poezie-proză este absorbită în interiorul domeniului problematic al antropologiei și al filosofiei culturale. Specificul categoriei de *poetic* este urmărit în strînsă legătură cu geneza și cu diferențierea activităților reflectării, plasată într-un raport intim cu esența categoriilor de limbaj și de mit.

Pentru Herder, ca și pentru Vico, poezia ar deține un ascendent cronologic asupra prozei, în calitate de „coborîtoare“ din acea *sapienza poetica* — formă matricială a activității uman-imaginative de tip mitopoetic.

Cu estetica hegeliană rămînem, de asemenea, în interiorul sferei speculative a formelor cunoașterii și reprezentării. O problematică pe care Hegel — fidel dialecticii sale — o prelungește și într-o disertație asupra „mijloacelor“ ce servesc reprezentării *(Prelegeri de estetică)*.

Deosebim, deci, la Hegel, două nivele ale reflexiei asupra clivajului dintre poezie și proză. Pe de o parte, definirea „concepției“ poetice și prozaice. Pe de alta, discuția subsecventă pe marginea deosebirii dintre „opera de artă poetică și cea în proză“. Se înțelege că primul nivel este determinant în raport cu cel de-al doilea.

Pentru Hegel, separarea poeziei de proză este necesară și operantă totodată întrucît trimite la două moduri diferite de reprezentare, la „forme diferite ale conștiinței“ : „Dar întrucît reprezentarea este, chiar și în afara artei, cel mai curent mod al conștiinței, sîntem nevoiți să ne supunem mai întîi sarcinii de a despărți reprezentarea poetică de cea prozaică“.

Conștiința poetică o precede pe cea corespunzătoare prozei, prima fiind pentru Hegel „reprezentarea *originară* a adevărului, știință care încă nu separă generalul de existența lui vie în [cuprinsul] individualului [...], știință care prinde una dintre aceste laturi numai în cuprinsul celeilalte și prin cealaltă [...]. Ea se oprește la

unitatea substanțială care n-a suferit încă separația și simpla raportare sus-amintite“.

La antipodul său, conștiința prozaică înțelege și prezintă realitatea conform principiului „legăturii dintre cauză și efect, concepută de intelect. De aceea, felul acesta de reprezentare propriu intelectului se ridică numai pînă la legi particulare ale fenomenului și persistă de asemenea în separarea existenței particulare de legea generală, raportîndu-le simplu una la cealaltă“.

Din acest plan matricial al genezei și formelor reprezentării raporturile sînt transpuse și urmărite în expresia lor formală. Corespondentul lor în plan expresiv este diferențierea mijloacelor lingvistice de reprezentare, proprii prozei și poeziei. Privite însă, din păcate, de Hegel mai mult ca simplu travesti verbal, ce nu alterează cu nimic substanța lor profundă.

În cultura română, dintr-o perspectivă hegeliană vorbește Titu Maiorescu despre „condiția materială“ și cea „ideală“ a poeziei. Criticul semnalează „deosebirea radicală ce desparte poezia de proză ; fie aceasta simplă, fie rimată“, și subliniază necesitatea de „a se marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare“ *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)*.

Maiorescu se ocupă exclusiv de poezie, dar deducem cu ușurință de aici atributele corelatului său antinomic. Sub raport ideal, poezia exprimă „un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care să țină de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică“. De unde reiese că proza se prezintă ca aptă a vehicula idei și a se supune unor rigori preponderent logice. „Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice, dezmaterializate...“

Sub raport material, demarcația poezie-proză este redusă la o operație de selecție a mijloacelor, în funcție de potențele *sensibilizante* ale cuvîntului — înțeles ca simplu *material*. Atîta vreme cît prejudecata cuvîntului-ve-

hicul nu este depășită, o elaborare *formală* a distincției poezie-proză nu este încă practic posibilă.

Preluînd de la Vico anumite sugestii privind raportul genetic limbaj-poezie, gîndirea romantică deschide o nouă perspectivă asupra posibilităților de demarcație între poezie și proză. Deși rămîne în linii generale tot într-un cadru speculativ-gnoseologic, romantismul creează premisele examinării poeziei și prozei ca modalități fundamentale *de expresie*. În același timp, prin reactivarea interesului pentru latențele muzicale ale cuvîntului poetic, romantismul prefațează efortul de înțelegere a poeziei și, respectiv, prozei și ca atitudini specifice față de limbaj.

Mai ales din considerațiile cuprinse în *La Poesia*, deducem că și Benedetto Croce înclina să privească poezia și proza ca modalități primare ale verbalizării, alături de expresia directă (nemijlocită) și de tehnica oratoriei. Ni se dă, în același timp, de înțeles că anumite distincții ar fi și estetic cotate. În *Estetica*, opoziția poezie-proză devine pentru Croce expresia desăvîrșită a polarității artă-nonartă. Deși, pe alocuri, raportul poezie-proză este cu strictețe interpretat în termeni lingvistici, el rămîne pentru Croce un simplu travesti al unor dicotomii generice profunde, ca artă-nonartă și literatură-nonliteratură.

Altminteri, în perioada postromantică, translația discuției într-un cadru eminamente lingvistic este deja pregătită. Mai mult, pentru o parte însemnată a cercetării, categoriile de *discurs poetic* și, respectiv, *discurs al prozei* dobîndesc un rol instrumental, dovedindu-se unelte eficace în sondarea specificului lingvistic al literaturii.

Pentru Valéry, spre exemplu, *poezie* și *proză* sînt două stări calitativ diferite ale limbajului, doi poli absoluți. Transparența, algebra sînt însemnele prozei ; muzicalitatea cel al poeziei. Avem de-a face nu cu tipuri de discurs în stare pură, ci cu virtualități ideale ale limbii, capabile să se concretizeze în două tipuri diferite de mesaj.

Poezia se impune deci ca actualizare preferențială, sau chiar exclusivă, a virtualităților pe care le numeam „intranzitive“ ale limbajului ; la antipodul prozei, care le-ar pune în valoare exclusiv pe cele „tranzitive“. De aici și importanța pe care o acordă Valéry raportului dintre formă și sens în caracterizarea celor două tipuri de discurs : sensul fiind determinant în proză, pe cîtă vreme forma în poezie. Proza tolerează multiplicitatea și echivalența formelor corespunzătoare aceluiași sens (ceea ce face posibilă traducerea, putem adăuga). Pe cînd poezia procedează exact invers, multiplicînd infinit polisemia, plurisemantismul mesajului, adică sensurile corespunzătoare aceleiași forme.

Ecouri ale concepției lui Valéry răzbat și la Sartre, care le prelungește și le dezvoltă, oferindu-ne în „*Qu'est ce que la littérature* o ipoteză proprie despre poezie și proză, considerate rezultante ale unor atitudini distincte în raport cu limbajul, direcții diferite ale valorificării ambiguității cuvîntului. „Căci ambiguitatea semnului presupune fie că putem să-l străbatem cu privirea ca pe un geam, urmărind obiectul semnificat, fie să zăbovim asupra realității sale și să-l considerăm un obiect.“

Cu *Saint Genet*, Sartre întemeiază semantic antinomia poezie-proză pe distincția între sens și semnificație. Aviz celor nepreveniți, cei doi termeni sînt folosiți de Sartre într-o accepție aparte în raport cu cea curentă, ambii trimițînd în egală măsură la relația între semnificant și referent. Spre deosebire de imperiul prozei — domeniu al *semnificației* (convenționale, arbitrar atribuite, total rupte de referent) — poezia face palpabil *sensul* (înțeles drept calitate naturală a lucrurilor). Altfel spus ca formă specială de utilizare a limbajului, poezia fructifică în special capacitatea mimetică, aspectul *motivat* al limbajului. Cu cît este mai „asemănător“, cu atît discursul poetic este mai centrat asupra lui însuși, mai prezent, mai perceptibil, devenind prin aceasta „imagistic“.

Discursul poetic *reprezintă*, pe cînd cel prozaic *exprimă* — conchide Sartre în final, modificînd radical

sensul celor doi termeni folosiți de obicei — cum bine știm — în accepții total diferite.

Ar fi interesant de remarcat că și Valéry, ca și Sartre, încearcă să forțeze situația de fapt, prezentînd poezia și proza drept ocurențe exemplare ale unui sistem lingvistic ideal-abstract cu axiologie bipolară. Dar a echivala, în acest sistem valorizat, discursul în proză cu antipodul discursului intranzitiv, conduce automat spre o reducere a sa la discursul *nonliterar, cotidian.* De aici decurg și două consecințe importante. Pe de o parte, are loc o convertire a raportului poetic-prozaic în opoziția literar-nonliterar, și uneori chiar în artă-nonartă. „Poeticitate" devine astfel perfect sinonim cu „literaritate". Pe de alta, o ecuație de acest tip conduce implicit la descalificarea ipotezelor ce proclamau anterioritatea cronologică și genetică a poeziei față de proză, emanînd — cum am văzut — de la Vico, Herder sau Hegel. Prin reducerea la discursul cotidian, nonmarcat, discursul prozei devine un termen *ab quo,* un grad zero genetic în raport cu poezia.

Prima încercare sistematică și teoretică de descriere a celor două tipuri distincte de discurs ne-au lăsat-o formaliștii ruși. Concomitent cu limpezirea teoretică a noțiunii de limbaj poetic, membrii *Opoiazului* tentează și o teorie a prozei. „Formaliștii — afirmă Eichenbaum — insistă asupra existenței unei delimitări nete poezie-proză." În ciuda unor asemenea afirmații peremptorii, o exegetă avizată a doctrinei formaliste demonstrează că *Opoiazul* n-a reușit în fapt niciodată să dea o teorie independentă a prozei, efectuînd în mod tacit un simplu transfer, de pe un teren pe celălalt, modelul fundamental al generalizărilor rămînînd întotdeauna poezia.

Formaliștii orientează analiza discursului prozei în două direcții.

Ei se ocupă în primul rînd de depistarea și descrierea unor procedee verbale, mai cu seamă sonore, analoage celor cu care se opera în studiul poeziei. Se poate cita în acest sens binecunoscuta interpretare a nuvelei *Mantaua* de Gogol (aparținînd lui Eichenbaum), bazată pe conceptele de gest *verbal* și de *skaz* și urmărind valorificarea procedeelor oralității în narațiunea literară, Ca și considerațiile lui Șklovski, privind folosirea unor procedee analoage (paralelismul, singularizarea, crearea formei în palier) în proza lui Tolstoi și Maupassant, pe de o parte, și în poezia folclorică rusă, pe de alta. Se anticipează, în acest fel, o teorie a *formei narației,* constituită ca un capitol însemnat al unei teorii a prozei. După opinia lui Eichenbaum, analogia între teoria formelor poetice și cea a formelor prozaice ar fi urmat să pornească de la principiul *ritmului.*

O a doua direcție a abordării discursului prozei pornește de la o serie de categorii ale *formei conținutului* — cum ar fi cele de *fabulă* și de *subiect.*

În concluzie, membrii *Opoiazului* deschid calea formalizării limbajelor poeziei și prozei, atît la nivelul formei expresiei, cît și la cel al formei conținutului. Formaliștii ruși marchează metamorfoza definitivă a străvechii opoziții poezie-proză în polaritatea modernă discurs poetic-discurs narativ.

Una din soluțiile adoptate frecvent de cercetarea modernă în vederea întemeierii cuplului antitetic poezie-proză în substanța discursului este raportarea sa la dicotomia normă-abatere. O ipoteză din cele mai tranșante în această privință — ușor nuanțată ulterior, chiar dacă nu total amendată — îi aparține lui Jean Cohen. În viziunea acestuia, limbajul poetic devine o violare radicală a *normei,* concretizate de limbajul prozei.

Antagonismul *normalitate* (prozaică) *transgresare* (poetică) se materializează în opozițiile subsecvente limbaj intelectual/limbaj emoțional și, respectiv, denotație/conotație. Cohen stabilește în acest fel două paradigme de echivalențe : *prozaic/denotativ/noțional,* pe de o parte, și *poetic/conotativ/emoțional,* de pe alta.

Geneza și cristalizarea limbajului poeziei se prezintă în istoria literaturii ca un efort progresiv-cronologic de *substituire* (sic !) a denotației prin conotație, în scopul

acumulării unei încărcături emoționale, care să permită accesul la fața *pathetică* — în sens etimologic — a lumii (*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966). Ulterior, autorul vine cu precizări menite să-i completeze și să-i rectifice parțial ipotezele inițiale.

În planul semantic al discursului se introduc două trăsături pertinente — calificare și motivare — care permit substituirea opoziției binare poezie-proză cu o relație în trei termeni : limbajul logico-matematic (motivant/necalificativ), cel empiric sau prozaic (calificant dar nemotivant) și, în fine, cel al poeziei îndeplinind ambele cerințe.

Dacă *motivarea* este tendința spre mimetism și iconicitate a discursului literar, prin atributul de „calificativ“ — în raport cu experiența — se descrie capacitatea limbajului de a transmite (într-o accepție fenomenologică) date imediate ale conștiinței naive. Dealtfel, asupra acestui din urmă aspect, considerat deosebit de eficace în calificarea poeticității, Cohen revine frecvent.

Cercetătorul se situează polemic în raport cu o tradiție pe care o numește formalistă — vizîndu-l astfel mai ales pe Jakobson — tradiție preocupată să descifreze mărcile antinomiei discurs poetic/discurs narativ mai ales la nivelul semnificantului. Ceea ce ni se propune în schimb este să ne plasăm la nivel semantic pentru a urmări prelungirea sensului poetic spre lumea experienței, depășind astfel palierul lingvistic al analizei. Există un discurs poetic și unul al prozei, fiindcă există — declară Cohen, trimițîndu-ne la Hegel și nu numai la el — două experiențe distincte ale lumii, mai bine-zis două „lumi“ diferite.

Pornind de aici, autorul reia, cu instrumentarul semanticii lingvistice, opozițiile conceptual-afectiv și noțional-emoțional, stabilite anterior. Limbajul poetic și cel al prozei creează două tipuri distincte de *semnificat* : „Aș propune să numim «noetic» semnificatul conceptual și «pathetic» pe cel afectiv, redîndu-i acestui cuvînt sensul său etimologic : care te face să simți“. Sensul prozaic este

decompozabil în elemente minimale specifice, *noeme* ; pe cînd cel poetic are la bază un inventar de *patheme* (echivalente *semelor* din semantica structurală) purtătoare de valori conotative, de proveniențe diferite (naturale, culturale sau personale).

În ciuda convingerii sale ferme că a ancorat în planul fundamental al separației proză-poezie, ca și în pofida vervei sale polemice, Jean Cohen nu descoperă decît anumite atribute ale poeticității (proprietăți nici necesare și nici suficiente) insistînd, de fapt, asupra unor potențe ale limbajului în genere, pe care Bally le reperase cu mult înainte. Concluziile studiilor lui Cohen se arată vizibil marcate de preferința pentru cîteva formule particulare de creație, oferind de fapt simple generalizări pe marginea poeziei romantice și simboliste, contrapuse tehnicii discursive a prozei programatic albe, referențiale, cenzurate, a secolului al XIX-lea „realist“.

Jakobson (pe care Cohen îl vizează sistematic, cu incisivitate) prevenise asupra noncoincidenței și a interferenței parțiale și istoricește-limitate a categoriilor de afectiv și literar sau de afectiv și poetic. Cea mai însemnată parte a poeziei și prozei moderne se sustrage total criteriilor lui Cohen. Acestea sînt cu atît mai puțin aplicabile amalgamului de stiluri, genuri și formule de creație ilustrat de literatura anterioară veacului al XIX-lea. În dorința de a fi tranșant, stabilind linii ferme de demarcație, Jean Cohen rămîne neconvingător.

La antipodul exclusivismului polemic al lui Cohen, Roman Jakobson concepe raportul poezie-proză mai curînd ca o distincție între două regimuri aparte de funcționare a limbajului. Ca tehnici discursive diferite, exprimarea de tip poetic și cea de tip prozaic tind — fără a realiza vreodată acest lucru — să se suprapună peste cei doi antipozi funcționali ai limbajului : polul metaforic și cel metonimic. În mod normal, în comportamentul verbal interacționează practic ambele procese ; cu predominanța unuia sau altuia, în funcție de stil, de personalitate sau de modele culturale. Mai mult, competiția

celor două tendințe se manifestă în oricare proces simbolic, intrasubiectiv sau social.

În calitate de regim funcțional specific al discursului, poezia rupe echilibrul amintit tinzînd să privilegieze metaforicul — deci similaritatea — în raport cu metonimicul — sau contiguitatea. În cazul discursului prozei, lucrurile se prezintă exact invers. Principiul similarității guvernează, așadar, poezia, iar cel al contiguității, proza.

Totuși, Jakobson evită cu abilitate riscurile absolutizării, și precizează că, fiind vorba în primul rînd de *tendințe*, cele două principii ar permite mai curînd o repartiție în clase tipologice a discursurilor poetice și, respectiv, prozaice. Din acest unghi de vedere, preferința pentru metaforic ar caracteriza în special poezia romantică și simbolistă, pe cînd metonimia s-ar dovedi predominantă în proza realistă.

Același efort de relativizare a opoziției între poezie și proză e evident în toate contribuțiile lui Jakobson la lămurirea problemei în discuție. Cercetătorul este pe deplin conștient de labilitatea liniei de demarcație dintre discursul poetic și cel al prozei, ținînd seama și de diversitatea practicilor de creație sau de pulverizarea, în literatura postromantică, a numeroase însemne formale, tradițional normate. În aceste condiții, ar fi preferabil — susține Jakobson — să ne referim la poeticitate sau nonpoeticitate, soluție care oferă posibilitatea ierarhizării discursurilor în funcție de coeficientul de poeticitate pe care îl manifestă.

Pe de altă parte, relația poetic-non/poetic este raportată de Jakobson la distincția dintre literar și non/literar. Gradul de poeticitate devine astfel un criteriu fundamental al literarității. Categoria de poetic ar descrie, în acest caz, efortul cel mai susținut al centrării discursului asupra lui însuși. Poeticitatea este și pentru Jakobson, ca și, odinioară, pentru Valéry, „literaritatea în principiul ei activ“.

Consecința cea mai importantă care decurge de aici este posibilitatea de a se aborda discursul poeziei, fără raportare la proză ca serie de referință obligatorie și necesară. La rîndul său, proza poate fi înțeleasă și independent, ca o formă de limbaj care nu realizează neapărat opusul poeziei. Poeticitatea este în fond o „stare“ a limbii, raportabilă sau nu la o „normalitate“ de referință. Kristeva, de pildă, descoperă în poeticitate o cale de realizare a infinității potențiale a *codului* însuși — luat ca serie de referință — în raport cu care se impune ca „normalitate diferită“ *(normalité autre)*.

Poeticitatea sau non/poeticitatea pot fi înțelese ca non/extensive unui anumit tip de discurs, ca principial indiferente față de tipul de discurs în care se produc. Chestiunea poeticului sau a non/poeticului se cere tratată numai în interiorul unei tipologii a discursurilor.

Ajunși aici, ne putem pune în mod firesc întrebarea ce anume a contribuit în mod decisiv la conturarea unei atare evidențe, în afară de perfecționarea inerentă a instrumentelor și metodelor investigației ? Este foarte probabil că ceva anume din multiplele mutații ale practicilor de creație va fi atras în mod hotărîtor atenția cercetătorilor. Jakobson vorbea, am văzut, de o amalgamare a tehnicilor de expresie care ar face imposibilă orice demarcație.

Nu este vorba, așa cum am fi tentați s-o credem — împreună cu o întreagă pleiadă de cercetători — de interferența epicului și a liricului (înțelese drept „esențe“ ale prozei și respectiv poeziei). O atare interferență datează practic de la începuturile literaturii, chiar dacă anumite „genuri mixte“ (ca proza poetică, cultivată mai ales de romantici) o exploatează cu precădere.

Mutația ce se cuvine amintită e mai degrabă o formă de eliberare totală (experimentală, programatică) a formelor de utilizare a cuvîntului în literatură de orice norme sau convenții discursive. Rezultat al unei atitudini conștiente, proprii epocii moderne, care tinde să sfideze limitele statornicite ale literaturii. Răsturnarea de valori

se produce din ambele direcții — din cea a prozei ca și din cea a poeziei. Formele sale sînt multiple. Să ne oprim la cîteva din numeroasele exemple posibile.

Ne amintim că poezia avangardei dezlănțuise una dintre cele mai violente campanii de *prozaizare* agresivă, expresie a unui efort de demolare a *discursului poetic* și a atributelor sale convenționale. Iată cum sună unul dintre manifestele incendiare ale revistei românești de avangardă „unu“ :

„Jos cu poeții ! Jos zidurile ! Să vie cei cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. Să vie *Reporterul !*“

În același periodic, Geo Bogza pleda pentru poezia agresivă, pentru poemul-reportaj.

În literatura franceză, Lautréamont — *daimonul* mai tuturor curentelor de avangardă, care l-au revendicat drept precursor — golește poezia de toate toposurile și ornamentele sale „poetizante“. O despoaie de toate însemnele demnității sale tradiționale și o lasă pradă invaziei jurnalismului, trivialității, automatismelor cotidiene de limbaj, banalului.

Firește, contestarea poeticității discursului nu îmbracă în mod necesar forma violenței. Literatura cunoaște și căi mai moderate de „depoetizare“. Ele se găsesc în exercițiile absurde ale lui Rafael Alberti ; în cicluri ca *Documentations* al lui Blaise Cendrars ; în teoria poeziei-eveniment a lui Cesare Pavese ; sau în poezia-colaj de documente de tipul celei pe care ne-o propune Evtușenko — aceasta din urmă o poezie în general politică, cu caracter agitator.

La rîndul său, proza abandonează mărcile sigure ale individualității sale, secolul nostru înregistrînd experințe ca cele consemnate de Albérès sub rubrici ca „romanul liric“ sau „irealismul metafizic“.

Într-un studiu consacrat „romanului poetic“, Irina Mavrodin demonstrează că poeticitatea romanului modern se bazează în mare măsură pe o conștiință a cuvîntului de același tip cu cea a poeziei postsimboliste. Fapt care justifică includerea în sus-numita categorie nu numai a romanelor-viziune ale lui Proust sau ale Virginiei Woolf, dar și a prozei albe a „noului roman“, sau a romanelor experimentale care se nasc odată cu propria lor scriitură (scrise de Sollers și de ceilalți *tel quel*-iști).

Asemenea transformări ale practicii creatoare au arătat fără putință de tăgadă că poeticitatea este compatibilă practic cu orice tip de discurs, fiind, cum remarca Greimas, „o calitate comparativă“, susceptibilă de a fi sesizată în baza unei intuiții naive prevăzute în competența cititorului.

După cum se vede, nu putem vorbi de o antinomie de tipul discurs poetic — discurs al prozei (antinomie pe care cercetarea n-a reușit cu nici un chip s-o întemeieze structural). Aceasta nu înseamnă însă automat o renunțare la oricare disocieri, apte să deschidă noi căi de acces către procesul amalgamării și diferențierii continue a formelor discursului.

O soluție interesantă, preconizată de Genette, propune divizarea ansamblului a ceea ce numim prin consens *literatură* în două arii de influență relativ egală. Una ar fi cea a expresiei *directe* — înglobînd alături de poezia lirică, satirică, didactică, elegiacă și eseul, jurnalul intim, ca și orice formă de manifestare verbală a elocinței, a cugetării morale sau filosofice. Cea de-a doua — acoperită în linii mari de categoria aristoteliană de *diegesis* — ar corespunde tuturor formelor de expresie *mediată de reprezentări* (sau mediatizată, ar spune Todorov). Genette propune pentru cele două categorii fundamentale ale expresiei termenii de *povestire* (sau expresie mediată) și *discurs* (sau expresie directă).

Remarcînd relativa impermeabilitate a povestirii față de elementele de discurs direct, ca și o anumită capacitate de absorbție a discursului direct în raport cu povestirea, Genette vorbește de caracterul *originar, nonmarcat* al discursului comparativ cu povestirea.

Rezervîndu-ne dreptul de a comenta mai tîrziu această ipoteză a raportului genetic între cele două forme de expresie, vom preciza că am împrumutat de la Genette sugestia distincției dintre expresia directă și cea mediatizată. Dar am preferat să-i aplicăm un mic amendament și să vorbim de *discurs poetic* și de *discurs narativ*.

Categoriile de discurs poetic și discurs narativ au avantajul de a evita nebulozitatea terminologică ce gravitează în jurul unor concepte-cheie ca discurs, povestire, istorisire etc., și, în același timp, de a nu sugera raporturi genetice, ca în cazul cuplului corelativ expresie directă/mediată. Pe de altă parte, categoriile amintite se suprapun unor *tipuri de așteptări codificate* și unor repere de recunoaștere, înscrise în *competența* receptorului, înțeleasă ca inituiție naivă bazată pe un consens. Alături de modelarea formală, în definirea categoriilor de discurs poetic și discurs narativ un rol cardinal îl are evident și factorul pe care îl putem numi așteptarea convențională ce se acordă celor două forme tipologice ale discursului în interiorul instituției literare. Așteptările convenționale codificate — ca cele pe care, de exemplu, Zumthor le-a reconstituit pentru poezia medievală — supun discursul poetic și respectiv pe cel narativ unei teleologii proprii în receptare. Convenția de bază care guvernează receptarea discursului menit narativ este așteptarea cititorului ca el să ne înfățișeze o „lume".

Ajunși aici, ne vedem obligați să deschidem o mică paranteză referitoare la inventarul conceptual deja constituit în aria descrierii discursului narativ. Pentru a oferi un eșantion revelator asupra extinderii sale, vom cita la întîmplare : istorie, narație, discurs, povestire, fabulă, subiect, eveniment, temă, argument, acțiune, diegeză etc. În plus, sensul fiecăruia în parte este variabil, în funcție de cuplurile corelative în care este integrat : fabulă/subiect (Tomașevski), eveniment/subiect (Lotman), istorie/discurs (Benveniste), istorie/povestire (Todorov), povestire/diegeză/narație (Genette), și lista ar putea continua. Explicația e foarte simplă : de la formaliști încoace

— mai precis de la Propp — *narativitatea* a făcut obiectul atenției constante a unor discipline din cele mai diverse (de la antropologia culturală la semiologie, la poetică, la retorică, la teorie literară), sfîrșind prin a se impune ca una din categoriile fundamentale ale disciplinelor umane și debordînd cu mult limitele cercetării literare propriu-zise. Iată un motiv serios ca să zăbovim și noi asupra ei, în rîndurile ce urmează.

Tentativa de reconstituire a filierei prin care conceptul s-a impus cu autoritate în discursul științelor umane pare a ne indica folcloristica drept „rampă de lansare" a interesului actual pentru *narație*. Cîteva nume — ale lui Bedier, Veselovski și, mai ales, Propp — se cuvin cu precădere menționate. Propp reușește să depășească structura, carnația concretă a basmului, punînd în lumină (dincolo de cazul particular al mesajului folcloric) un *mecanism logico-semantic* cu o dinamică proprie — întru nimic condiționat de manifestarea sa exterioară, așa cum pentru prima oară a observat Lévi-Strauss. Propp ne semnalează prin urmare una dintre trăsăturile fundamentale ale *structurii* de tip narativ : *autonomia sa semiotică în raport cu mesajul concret*, ca și în raport cu *sistemul de semne* de care face uz mesajul.

Structura primară, esențială, a narației este de tip logico-semantic și se găsește în raport de *independență* față de tehnicile concrete care o manifestă ; iată ipoteza metodologică implicată în întreprinderea lui Propp și care a permis efervescența ulterioară a studiilor de naratologie.

Dovada peremptorie pe care posteritatea lui Propp a furnizat-o în sprijinul acestei ipoteze îndrăznețe este tocmai posibilitatea de transpunere a structurii elementare și ireductibile de semnificație narativă dintr-o substanță semiotică într-alta (filmică, iconică, verbală gestuală etc.) sau dintr-o tehnică (cinematografică, romanescă, coregrafică etc.) în alta, fără ca, prin aceasta, proprietățile sale fundamentale să se altereze. De aici și interesul

atîtor discipline umaniste față de *naratologie* — termen care începe să se impună, cîștigînd teren cu rapiditate.

Ipoteza lui Propp, abil exploatată de poetica de inspirație structuralistă, deschide practic calea înțelegerii structurii de tip narativ drept corespondent și produs al unei *capacități umane fundamentale :* aceea de a nara.

Trebuie spus că la sistematizarea acestui inventar fundamental de Universalii de tip narativ au contribuit în mod decisiv și relativ independent și două compartimente importante ale științei. Pe de o parte, cel legat — într-un fel sau în altul — de conglomeratul interdisciplinar care gravitează în jurul *teoriei acțiunii*. Iar pe de alta, venind din direcția opusă, sporul metodologic și categorial adus de cercetările *antropologiei* culturale și psiho-sociologiei culturii. Aderența la una sau la alta din aceste două posibile poziții se face clar simțită în perimetrul literar, în sistemul de gîndire al unuia sau altuia dintre cercetătorii narației.

Există, așadar, o competență narativă universală și, în același timp, un inventar relativ limitat de posibilități structurale, constituind un sistem de universalii ce se manifestă diferențiat în constelația formelor narative celor mai diverse, din toate timpurile și culturile, indiferent de substanța semiotică utilizată.

Depășind limitele științei literaturii și ale obiectului său, o nouă disciplină de confluență, amalgamînd date ale mai tuturor științelor umane (logică, lingvistică, teoria acțiunii, semiotică, literatură, artă filmică, arta spectacolului dramatic etc.) este pe cale să se nască. Numeroși cercetători — Brémond, Al. Dundes, Pierre și Elli Maranda, U. Eco, Chr. Metz, poeticienii grupului μ din Liège, Cl. Lévi-Strauss etc. — au pledat (direct sau indirect) în favoarea ei. Au subliniat necesitatea plasării studiului povestirii literare în contextul și în cadrele ei conceptuale și metodologice.

O importantă și delicată problemă, legată de statutul narativului ca pătură structurală autonomă a mesajului

literar, privește integrarea nivelului narativ cu celelalte paliere de semnificație din text.

Din păcate, studiul raporturilor *narativ/textual* este încă în stadiul de deziderat. Structurile narative latente pot fi considerate (Greimas) drept caracteristice pentru imaginarul uman în general. Configurațiile discursive concrete ale enunțurilor narative sînt însă, în mod automat, parte integrantă din circuitul intertextual — supunîndu-se deci, prin aceasta, filtrajului relativizant care le leagă de anumite arii și comunități socio-culturale. Prin integrarea sa în discurs, narativitatea suportă „presiunea" unor universuri semantice închise, colective sau individuale. Apoi, nu numai integrarea, ci și disjuncția dintre narativ și celelalte nivele de semnificație este în egală măsură posibilă. Situație mai puțin luată în considerare de cercetători, care privilegiază de regulă narativul, fără a încerca să-l disocieze de textual.

Cîteva întrebări-cheie se profilează în momentul actual în fața naratologiei și ele se cuvin cel puțin enunțate, chiar dacă nu vom putea intra în amănunte.

Prima s-ar referi la posibilitatea depășirii locului comun al unei narativități în sine, izolate în raport cu nivelul semantic al enunțării socio-istorice ; adică al sistemului de gîndire cultural și ideologic care conferă un sens global fenomenului narativ, fără însă a se reduce la el. Suprapunerea perfectă dintre narativ și textual poate fi pusă principial sub semnul întrebării. Și ea începe practic să fie pusă nu numai de către discursul critic, ci și de practica de creație a prozei ultimelor decenii.

Ar mai fi de discutat și raportul narativ-fictiv în textul literar : narativul este *determinant* comparativ cu fictivul, sau invers ?

Răspunsul la aceste însemnate întrebări este direct condiționat de modelul de gramatică narativă pe care îl avem în vedere și de la care pornim, de modul de a concepe însăși narativitatea, de nivelele pe care le de-

cupăm și, firește, de conceptele la care recurgem spre a le descrie.

Examinînd rapid evoluția naratologiei de la Propp încoace, constatăm că ea a fost net dominată de preocuparea pentru *stabilirea unui nivel profund al analizei.* Printr-o reducție metodologică, orice detaliu sau element concret de manifestare discursivă era, provizoriu, lăsat deoparte.

Toată problematica stufoasă ce gravitează în jurul acestei gramatici se organizează practic în cîteva dilemecheie care pot fi exprimate antinomic : *gramatică superficială/gramatică profundă ; sintactic/semantic ; temporal/atemporal.*

O primă problemă este dacă în gramatica narativă distingem sau nu *mai multe nivele* ierarhizate *de universalii,* anterioare oricărei realizări frastice.

După Propp, descrierea narației se concentrează spre descoperirea și descrierea unor structuri încă mai profunde, mai generale, abandonîndu-se treptat ideea că ele ar mai fi legate de un anumit gen sau subgen.

Greimas dă, ni se pare, și cea mai clară schemă a etajelor unei gramatici narative profunde. În terminologia sa, structurile *lingvistice* ale povestirii (sau manifestarea discursivă concretă) constituie numai nivelul *aparent* al povestirii, care nu face obiectul *gramaticii* narative, ci ține de analiza discursivă a *povestirii* literare. Numai structurile narative propriu-zise sau planul *prelingvistic* al conținutului reprezintă nivelul *imanent* — obiect privilegiat de descriere al gramaticii narative. Dacă ținem seama de existența unor gramatici nonnarative, alături de cele narative, ca și de faptul că structurile narative le descoperim în cele mai diverse tipuri de texte, putem conchide că un text nu trimite niciodată la o singură gramatică, ci, în fapt, la mai multe. De aici, susține Greimas, putem deduce că există și un nivel *fundamental,* comun tuturor gramaticilor, care ar rămîne *superficiale* în raport cu el.

Ceea ce constituie nota specifică a modelului lui Greimas este, prin urmare, tocmai această inedită scindare a palierului imanent în două nivele, descrise de o gramatică *fundamentală* și, respectiv, de una *superficială.* Primul nivel se referă exclusiv la concepte, este atemporal și nonantropomorf. La cel de-al doilea nivel, conceptele dobîndesc o înfățișare antropomorfă și figurativă.

Ipoteza lui Greimas a suscitat numeroase comentarii, pro și contra, problema-cheie fiind *oportunitatea unei structurări biplane a nivelului imanent* al narației.

Mai ales Cl. Brémond a pus în mod serios sub semnul întrebării distincția între gramatica fundamentală și cea superficială pe palierul imanent. Aplicată cu toată rigoarea, distincția lui Greimas — observă Brémond — ne pune în situația să admitem că orice mesaj narativ, abordat la un nivel relativ ezoteric, poate fi interpretat ca un joc abstract de categorii conceptuale. Pe cînd, la un alt nivel, mai direct perceptibil, poate fi descris ca o secvență de sarcini și probe îndeplinite de actori umanizați. Între cele două nivele s-ar stabili o netă ierarhie valorică : gramatica fundamentală realizînd o lectură *„profundă"* a sensului narativ, iar cea de suprafață oferind doar o interpretare *„superficială"* a acestuia. Brémond contestă radical pertinența oricărui sens „primar", nespecific. El s-ar reduce la un joc gratuit de antinomii conceptuale, rămînînd prin aceasta exterior narației și neputînd să devină obiect al unei gramatici.

În ceea ce-l privește, în lucrarea sa fundamentală Brémond caută sensul narației în cu totul altă direcție decît Greimas. Jocului transcendent de concepte i se contrapune un model care îl continuă vizibil pe Propp în intuițiile sale inițiale ; dar face retușuri esențiale în dezvoltările sale ulterioare. Categoria fundamentală a modelului propus de Brémond este *rolul narativ.* Elementul minimal al modelului, anume *funcția,* își conservă rolul de atom de semnificație, preluat întocmai din tradiția proppiană.

Riscul capital al modelului său — altminteri unul dintre cele mai complete și mai sistematice — este îndoit. El poate fi — și a fost în fapt adesea — utilizat fie ca un *conteiner* universal lipsit de semnificație proprie, indiferent față de conținutul pe care îl transportă, fie, dimpotrivă, ca instrument represiv, un fel de „pat al lui Procust" ce mutilează textul. Înfruntînd ambele riscuri menționate, exegeții recurg în mod frecvent la el. De cele mai multe ori, din păcate, spre a asigura o anumită „demnitate formală" unor concluzii obținute cu mijloace tradiționale.

Atît replica fermă dată de Brémond lui Greimas cît și comentariile critice ale aceluiași Greimas (apoi cele ale lui Barthes, Levi-Strauss și Zéraffa) pe marginea logicii lui Brémond au un substrat adînc. Disputa depășește ipotezele de ordin strict morfologic implicînd problema-cheie a narativității : rolul jucat de *timp* la nivelul profund al narației.

Privită de la mare altitudine, aria cercetărilor consacrate nivelului imanent al narației ne apare traversată de o linie de demarcație care nu e altceva decît problema devenirii, a opoziției între aspectele statice și cele dinamice ale narabilului. Propp, posteritatea anglo-saxonă a lui Propp, Dundes, Pike, Lévi-Strauss sau Greimas — de pildă — concep sensul narativității ca pe un joc *acronic* de concepte. Brémond, dimpotrivă, *temporalizează* structura fundamentală a povestirii, descoperind doi factori determinanți ai dinamicii sale : ideea de *alegere* (totdeauna posibilă) și existența *rolurilor narative* fundamentale (pacient-agent ; influențat-ameliorator-degradator). Atît logicii virtualităților narative cît și jocului concret de roluri, temporalitatea le este — conform lui Brémond — consubstanțială. Alternativele nu pot decît să se succeadă, iar rolurile doar să se transforme sau să se intervertească. Altfel spus, devenirea narației, care implică posibilitatea unui viitor variabil, este însăși *esența* sa. Temporalitatea narației profunde trimite automat la relațiile armăturii narative a povestirii cu structurile

generative de natură „ideologică", ale universului mental colectiv în care apare povestirea. Este doar o altă modalitate de a se pune sub semnul întrebării gradul de autonomie semantică a narației în textul literar și mai ales în textele de ficțiune.

Disputa Brémond-Greimas trebuie acceptată ca inevitabilă dacă ținem seama că statutul povestirii literare este diferit de cel al altor tipuri de povestiri, cum sînt mitul și basmul. Între regularitatea funcțiilor inventariate de Propp pentru *basm*, pe de o parte, și succesiunea alegerilor și bifurcațiilor descoperite de Brémond — care asigură progresia *povestirii literare*, în special occidentale — pe de alta, distanța este considerabilă. În aceste condiții, nu-i putem reproșa unui folclorist ca Propp sau unor antropologi ca Lévi-Strauss sau Dundes că au neglijat categoriile de devenire, alternative, roluri etc.

În cazul aparte al narațiunii literare, universaliile povestirii implică nu un *Timp* în sine, ci o temporalitate istorică sau cronologică, în cadrul căreia devenirea unui subiect este dirijată de un emițător social și ideologic. Textul literar se situează pe un plan *ideologic* al enunțării, de cu totul altă natură decît cel al mitului.

În fine, articularea dintre semantic și sintactic (chestiune încă spinoasă și în lingvistică) este, de asemenea, o cerință-cheie pentru gramatica narativă, care pornește, în principiu, de la modelul lingvistic (a se vedea, de exemplu, categoriile de subiect-predicat, regulile sintactice de succesiune etc.).

Premisa teoretică ce îngăduie accesul semanticului la gramatica narativă este că structura actanțială „ilustrează" organizarea imaginarului uman : poate fi considerată drept proiecție a unor universuri colective sau individuale.

În ultima vreme, ștafeta realizării unei mult dorite jonctiuni între componenta semantică și cea sintactică a fost preluată de naratologia de inspirație generativist-transformațională, care valorifică ultimele cuceriri ale se-

manticii generative (în linia Lakoff, Bach, Fillmore, Katz și Postal etc.). Modelele de factură transformațională își propun o dizolvare a tuturor dicotomiilor anterior enumerate (cronic-acronic ; superficial-profund ; semantic-sintactic), permițînd rezolvarea problemelor rămase în suspensie sau constituind încă subiect de controversă (1) Trecerea continuă, prin transformări, de la nivelele de adîncime la cele de suprafață ; (2) articularea semanticii cu sintaxa în planul structurilor latente universale ; (3) precizarea raportului dintre temporal și atemporal și a funcției temporalității în text.

Pentru gramatica narativă fundamentală rămîne deocamdată deschisă problema coeziunii și a compartimentării sale interne ca și cea a corelării cu nivelul manifest al structurilor discursive.

Accesul nostru la structurile latente, profunde, ale narației nu este posibil decît grație formelor lor de manifestare concretă, în planul enunțului narativ. Povestirea care povestește (sau forma expresiei) nu ridică, din acest motiv, mai puține probleme analizei decît studiul narației latente. Brémond se numără printre cei ce au remarcat cu finețe acest lucru. Ocupîndu-se de nivelul conținutului (de forma sau de algebra sa, mai precis) — pe care îl denumește cu ajutorul noțiunii de *raconté* — el afirmă : „Naratul își are semnificații săi proprii, naranții ; aceștia nu sînt cuvinte, imagini sau gesturi, ci evenimentele, situațiile, comportamentele semnificate prin numitele cuvinte, imagini și gesturi" *(Logique du récit)*.

Reținem, prin urmare, că discursul are un *semnificat* autonom de tip special, distinct de conținutul narativ latent descris de gramatica universală. În tradiția platonică el a fost numit *diegeză*. Diegeza e un semnificat stratificat, ce comportă el însuși un plan formalizat, analizabil ca limbaj (sau — cum credea îngroșînd contururile Lefebve — un semnificat capabil să secrete, la rîndul său, un semnificant propriu, distinct de cel lingvistic).

Nivelul semnificativ formalizat al discursului narativ, pe care formaliștii l-au numit *subiect*, a rămas în genere în penumbră, fiind neglijat în profitul structurilor profunde.

O poetică a discursului narativ — ce se află în momentul de față încă în faza crizei de identitate — își poate găsi obiectul în explorarea acestor forme discursive și a articulării lor, prealabile analizei lingvistice propriu-zise.

Pentru a evita confuzia cu analiza de tip frastic, lingvistic, poetica discursului narativ tinde să se concentreze spre „configurațiile discursive" : elemente minimale care sînt *figuri ale discursului* (în sens hjelmslevian), independente față de formele latente ale narației ca și față de cele frastice. Printre numitele configurații discursive, Greimas includea de pildă *motivele* (care au o migrație intertextuală) sau *temele*, în sens bachelardian de parcursuri figurative care traversează discursul. Parcursurile narative ale diegezei ar putea fi eventual grupate într-un lexic sau tezaur discursiv, într-un inventar de configurații și scheme narative, pornindu-se de la universuri colective și individuale închise (opera unui autor, de pildă). În fine, studiul textului literar narativ — și așa foarte complicat, după cum se vede, de suprapunerea diferitelor straturi structurale — nu poate ignora încă un element determinant, nu numai pentru enunț, dar și pentru structurile profunde : nararea ca proces, *actul concret de a se povesti*. *Enunțarea* este capitală pentru orice gramatică a textului. Ea exprimă articularea limbii cu situația lingvistică sau cu contextul care îi permite îndeplinirea unei funcții referențiale, simbolice.

Noțiunea de text narativ sau de povestire literară manifestă circulă, în momentul de față, în trei accepții de bază, care denumesc cele trei planuri componente ale discursului narativ :

(1) *enunțul narativ* sau povestirea — discursul oral sau scris care asigură transmiterea unui eveniment sau a unei suite de evenimente ;

(2) *diegeza* sau povestea — succesiunea de evenimente (independente de mediumul lingvistic) reale sau fictive, care fac obiectul discursului ;

(3) *enunțarea* sau nararea — actul concret de a povesti.

Dintre acestea numai enunțul sau povestirea se oferă direct analizei. Diegeza și actul narativ există exclusiv prin mărcile, indicii sau „urmele" reperabile și interpretabile pe care le imprimă în enunț. Pe de altă parte, nici discursul narativ nu subzistă decît în baza relației sale cu istoria sau cu nararea.

Armătura de categorii metodologice de analiză pe care se sprijină cele mai serioase schițe de poetică a discursului narativ — cum sînt cele propuse de Todorov și Genette — este împrumutată gramaticii verbului. Ea se reduce la trei clase fundamentale de determinări : *Timpul* — privește relațiile temporale între povestire și diegeză ; *Modul* — se referă la formele și gradul reprezentării narative ; *Vocea* — descrie maniera în care actul de a povesti este implicat în discurs.

Timpul și modul au în vedere raporturile dintre istorie și discurs ; vocea desemnează raporturile dintre actul narării, pe de o parte, și diegeză și enunț pe de alta.

După epoca fluxului furtunos al studiilor de naratologie de toate coloraturile — care au tălăzuit în toate direcțiile, captînd pînă la exclusivitate și canalizînd univoc direcțiile de investigare a prozei de ficțiune — iată că, în ultima vreme, un interes accentuat față de reașezarea raporturilor narativ/ficțional vestește inevitabilul reflux. Se aude frecvent întrebarea dacă o ficțiune trebuie sau nu considerată narativă în structura sa fundamentală. Se examinează pertinența categoriei de narativ pentru descrierea semantică și formală a textului de ficțiune.

Literatura de ficțiune a fost înțeleasă, în mod tradițional, ca fiind întemeiată pe actul și pe tehnicile povestirii. Una dintre cauze ar fi că forma decisivă fundamentală a ficțiunii este de obicei *Povestirea.*

Mai recent, cercetătorii însă au început să admită existența unui decalaj între textul fictiv (care comentează ideea de persoană, sau de subiect) și textul narativ (destinat traducerii unor raporturi între evenimente). Reconsiderarea raportului ficțiune/narațiune s-a impus mai ales în condițiile în care o însemnată parte din ficțiunea contemporană este reprezentată de opere al căror statut narativ e problematic.

Specialiștii au urmărit îndeaproape *coordonatele acestei dezbateri,* ce irupe în marginea expansiunii rapide și a succesului naratologiei.

Se insinuează, pe nesimțite, în prim plan o nouă optică asupra genezei povestirii. Structurile matriciale, îndeosebi ideologice, ale narabilului, devin, la rîndul lor, obiect de studiu. Narativ și ideologic sînt structuri complementare, dar în nici un caz reductibile una la cealaltă. Universul narativ este eminamente dinamic, progresiv ; cel ideologic, static și relativ stabil.

În al doilea rînd, în proza narativă modernă înregistrăm o disjuncție progresivă între subiect și personaj. Ea fusese discutată de Michel Zéraffa într-o carte mai veche. Un Dostoievski sau un Flaubert separă ficțiunea de narativitate în momentul în care ne îngăduie să deslușim fisura dintre subiect (raportul *eului* cu sine și cu lumea) și personaj (o simplă funcție narativă, ținînd de algebra formală a textului).

Se modifică vizibil și raportul de forțe dintre narativitate și literaritate. Considerat în evoluția sa istorică, textul narat manifestă o înclinare constantă de a scoate în evidență literaritatea povestirii, rezervîndu-i rolul primordial în mesaj. La Flaubert, spre exemplu, să zicem în *Madame Bovary,* planul povestirii propriu-zise — care colportează o istorie socială, angrenează între ele o suită de evenimente și de acțiuni sau relații — rămîne neînsemnat, palid, față de literaritatea textului, ce are ca semnificat o stare aparte de conștiință.

La Joyce, Dostoievski, Faulkner, Proust sau Kafka, arta narativă e numai un semnificant secundar, integrat și supus expresiei unor realități nonistorice.

Chiar și în condițiile în care acceptăm evidențele citate mai sus, întrebarea lui Brémond dacă scriitorul se poate elibera vreodată total de aservirea sistemului narativ fundamental (universaliile) rămîne, ni se pare, încă deschisă.

Revenind acum în punctul de unde ne-am lansat în universul discursului narativ — anume la constatarea lui Genette că perimetrul expresiei literare ar putea fi divizat în două arii distincte: cea a expresiei directe și cea a expresiei mediate — conchidem că discursul narativ se dovedește într-adevăr un *pol structural* al discursivității, nu neapărat o realitate secundară și marcată în raport cu discursul poetic, ci pur și simplu diferită în raport cu acesta.

Evident, cei doi poli discursivi nu sînt realități absolute, ci numai *dominante structurale*. Între ele, *textele* constituite realizează o trecere continuă, interferența între cele două moduri de expresie putînd să se constituie în suport pentru noi subcategorisiri.

Ajunși aici, vom face o scurtă paranteză referitoare la oportunitatea uneia dintre categoriile esențiale, după cum am văzut, în investigarea discursului *narativ* — anume cea de enunțare — și pentru abordarea discursului *poetic*.

La prima vedere, anumite mărci formale, cum ar fi cele general admise ca manifestări ale „subiectivității" în enunț, par aproape a se confunda cu discursul poetic. Și totuși, se vorbește frecvent de alterarea categoriei de deics în poezie, de caracterul ilocuționar *mimetic* al discursului poetic, de un proces de dezenunțare generalizată sau de *impersonalitatea* poeziei.

Lucrurile par destul de complicate în cazul unei opere poetice ca cea a lui Coșbuc, despre care Călinescu spunea: „E un lirism *reprezentabil*, o poezie teatrală așa cum există un teatru de poezie". În același loc se vorbește despre un lirism „obiectiv". După cum se știe, Wilhelm Scherer făcuse distincția între lirica *eului (Ichlyrik)*, lirica *măștilor (Maskenlyrik)* și lirica *rolurilor (Rollenlyrik)*. O categorisire pe care Tudor Vianu a aplicat-o ilustrativ la poezia lui Eminescu.

Este sau nu este pertinentă, atunci, categoria de enunțare ca instrument de analiză pentru discursul poetic? Răspunsul nostru e negativ. Mai mult, credem că aici se cuvine căutată una dintre diferențele însemnate care conferă autonomie celor două tipuri de discurs.

Așteptarea convențională cu pornire de la care este recunoscută și acceptată poezia nu înseamnă, în termeni strict lingvistici, o descalificare formală a categoriei de enunțare pentru domeniul poeziei, ci doar o *neutralizare* a sa, grație consensului cultural care face din discursul poetic produsul unui locutor neutru și reprezentativ — eul poetic, o *persona* poetică, nealterată de ipostazele, de măștile sub care se ascunde. Meschonnic numește acest fenomen neutralizarea opoziției obiectiv-subiectiv. Toate ipostazele subiectivității sînt reductibile, în discursul poetic, la o invariantă unică. Kristeva spusese, în legătură cu aceasta, că în poezie, discursul presupune o trecere continuă între subiect și nonsubiect.

În aceeași ordine de idei, s-a remarcat și alterarea constantă a deicticelor, golirea lor de orice semnificație în discursul poetic.

În baza aceluiași contract de lectură, ne vedem constrînși de fiecare dată să construim un context convențional, fictiv al enunțării, care nu sporește cu nimic informația textului.

Ajungem pe această cale, o dată în plus, la chestiunea recunoașterii discursului poetic și, respectiv, a celui narativ în baza intuiției naive înscrise în performanța receptorului. Cu alte cuvinte, la reperul așteptării convenționale, ca unul dintre eventualele criterii de disociere a discursurilor poet și narativ. Și în acest caz, *contractul de lectură* intervine ca reper esențial în precizarea unor

trăsături tradițional taxate ca strict-structurale, „ontologice“, ale literaturii.

Noi cercetări ar putea eventual să aducă date importante privind determinarea culturală a procesului de diferențiere a tipurilor de discurs, subliniind viabilitatea și mai ales justificarea empirică a unor categorii precum acelea de *discurs poetic* și, respectiv, *discurs narativ*.

„Discurs poetic“, „discurs narativ“ ni se impun, prin aceasta, drept chei capabile să forțeze accesul cercetării în universul discursului, revelîndu-ne fațete esențiale ale literarității.

Capitolul 2

ÎNTRE OGLINZI PARALELE

Metalimbajele moderne

Configurația actuală a sistemului științelor umane pare a se plasa în punctul de convergență a două mișcări simultane : de limpezire a profilului specific, de dobîndire a autonomiei depline în plan epistemologic, pe de o parte ; de integrare și de sinteză sub aspect metodologic, pe de alta.

Demne de atenție sînt, în acest context, și eforturile mai mult sau mai puțin recente de întemeiere a retoricii, stilisticii și poeticii — ca discursuri interpretative — pe o bază teoretică independentă, de dezambiguizare și de rafinare terminologică.

Cronologic vorbind, *retorica* — vechea *ars dicendi* — pare a fi fost primul corp doctrinar care a pus explicit în relație literatura și limbajul.

Deși, în forma sa inițială, retorica nu se prezenta ca un corp omogen de doctrină, putem întrevedea totuși în ea preliminariile necesare instituirii unei autentice științe a *discursului*.

A doua trăsătură întru totul demnă de reținut este orientarea acuzat *pragmatică* a retoricii care viza nu (sau nu numai) discursul considerat ca enunț verbal, ci mai ales procesul *enunțării discursive*. Ca act uman total, acesta din urmă implică un emițător și unul sau mai mulți receptori — cu cultura și cu presupozițiile ideologice proprii, cu idiosincraziile și cu sistemul lor de valori, cu interesele și cu dispozițiile lor de moment — ca și un context, în sens restrîns, deci *contingent* (adică moment și alte circumstanțe) dar și în sens larg, deci *transcendent* (altfel spus o epocă, un mediu, un „climat“). Dacă retorica era, așa cum afirmăm, o teorie nu atît a

discursului *in verbis* — deși cuprindea și un compartiment referitor la aceasta și anume *ornatio* — cît a discursului *in actu*, înțelegem de ce Cicero înclina, într-una din epocile de maximă înflorire a retoricii, să-i confere statutul de *filosofie a acțiunii* în sensul său cel mai general.

Făcînd abstracție de această accepție limită, ciceroniană, observăm că, din statutul retoricii de teorie a discursului-în-context, decurge și o altă particularitate a sa. Studiind discursul în raport cu un grup concret și particularizat de interlocutori și mulîndu-l pe un anumit context, retorica îi conferă o orientare teleologică. Ca obiect al retoricii, discursul este finalizat, orientat spre un anumit scop : acela de a convinge, de a capta adeziunea, de a realiza un consens. Pentru a realiza această finalitate, discursul trebuie să fie astfel construit încît să pară acceptabil și mai ales *plauzibil*. Categorie-cheie care explică mecanismul grație căruia discursul poate deveni acceptabil — nu în absolut, ci, atenție (!), într-un anumit context și pentru anumiți auditori — este *verosimilul*. Sintetizînd, cu toate riscurile inerente simplificării, tot ce am spus pînă aici despre retorică, vom conchide că, în accepția sa inițială, aceasta era o *pragmatică a discursului verosimil*.

Dacă așa stau lucrurile, desprindem de aici două concluzii interesante.

În primul rînd, domeniul retoricii va fi întotdeauna dependent — și istorește așa s-au petrecut lucrurile — de modul în care diferitele culturi delimitează — adică lărgesc sau dimpotrivă restrîng — teritoriul în care este socotită operantă opoziția *adevăr/fals*. Ca disciplină a plauzibilului și a acceptabilității subiective, retorica nu poate emite pretenții de a guverna decît acele parcele ale culturii care se sustrag criteriului adevărului, necesitînd măsuri ceva mai elastice. Sfera în care evoluează retorica este cea a opinabilului, în sens foarte larg : teritoriu de confluență deschis incidenței unor discipline printre

care sociologia grupului, antropologia social-culturală, etica sau axiologia etc. După cum se vede, una dintre formele cele mai fascinante de manifestare a umanului.

În al doilea rînd, în măsura în care mecanismul retoric implică întotdeauna *raportarea la* și *conformitatea cu* anumite așteptări și modele preexistente, cu o serie de norme și de reglementări colective, retorica pune și rezolvă în același timp una dintre cele mai arzătoare probleme ale creației culturale : raportul dintre invenție și repetiție, tradiție și inovație, informație și redundanță, unitate și serie, constrîngere și libertate. Chestiune care, în subtext, implică o anumită concepție asupra raporturilor dintre individ și grup în crearea de valori culturale. După părerea noastră, soarta retoricii, avatarurile sale istorice s-au decis în această spinoasă sferă problematică. De interpretarea răspunsului pe care ea îl dă cu claritate acestei delicate chestiuni — exprimabile, cum s-a văzut, mai ales printr-o suită de raporturi, pe care retorica nu le concepea drept antinomii — au depins anatemizarea retoricii de către romantism și mișcările de avangardă ; scurta sa strălucire din timpul Renașterii ; repudierea sa în timpul raționalismului cartezian ; timidul reviriment — de subtext mai mult decît formal și limitat la domeniul strict literar — din epoca medievală ; sau redescoperirea sa spectaculoasă în perioada contemporană nouă.

Teoria retorică din etapa sa antică de înflorire — așa cum o văzuseră sofiștii, Aristotel, Cicero sau Quintilian — se axa pe un echilibru pe care nu întîmplător l-am putea numi *dialect* între valoarea *impresivă* și cea *expresivă* a discursului. Acestuia i se cerea să fie în același timp o „imagine" a autorului, dar și o „ipoteză" asupra auditorului. Limitînd controlul autorului — pe care, ulterior, romanticii sau avangarda l-ar fi dorit absolut — asupra discursului său, retorica accentua (fără să absolutizeze) determinarea generică a discursului ca și structurile sale transindividuale.

Dacă ar fi să găsim un numitor comun pentru tot ce am spus pînă în prezent în legătură cu retorica, ne-am opri la efortul său de a pune în relație *Logosul* cu *Lumea*, de a sublinia interdependența cuvîntului de existența nonverbalizatului, ca și de implicarea umanului în discurs.

Iată pentru ce sîntem de părere că *destinul istoric și cel prezent al retoricii a depins și depinde de modul în care gîndirea culturală a omenirii a conceput și a practicat relația discursului cu lumea experienței.*

Posibilitatea cercetării literare de a-și aroga drepturi pe teritoriul discursului se leagă, în mod fericit pentru destinul retoricii, și de un alt eveniment. Este vorba de interesul crescînd al filosofiei, antropologiei culturale, lingvisticii, sociolingvisticii și, în cele din urmă, al diferitelor ramuri ale cercetării literare (cum ar fi spre exemplu naratologia, dar nu numai aceasta) pentru *pragmatică*. E destul de greu de stabilit, în cîteva cuvinte, pe ce canale s-a infiltrat, treptat, din direcții convergente, pînă cînd a erupt pur și simplu în perimetrul literaturii, interesul pentru praxiologie. Poate că în viitorul nu prea îndepărtat o nouă disciplină interesată de literatură își va căpăta oficial dreptul la existență. Pînă atunci însă, pătrunderea unghiului de analiză al pragmaticii în cercetările literare se dovedește unul dintre argumentele pledante cele mai eficace în favoarea retoricii moderne.

Pornind de la sugestia filosofiei analitice de a se clasa enunțurile în *constatative* și *performative* — în baza distincției între ceea ce a fost *explicit* afirmat și informația transcrisă în mod *suplimentar* (pe diferite canale) în cursul unui act lingvistic, în scopul obținerii unui anumit efect — lingviști ca Charles Fillmore demonstrează că utilizarea curentă a limbajului se constituie întotdeauna la două nivele comunicative distincte : cel implicit sau *presupozițional* și cel explicit sau *ilocuționar*. Cît de importantă este această descoperire a funcției și ponderii presupozițiilor de tot felul într-un enunț

a arătat și semiotica, interesată în special de chestiunea presupozițiilor *ideologice* și de raportul dintre acestea și codificarea formală de tip retoric. Cu timpul, filiera retorică/presupoziții (mai ales ideologice, orizontul cultural al unui grup și chiar „viziune asupra lumii") devine una dintre formulele de succes al investigării relației *literatură-societate*.

În acest context, este explicabilă și relansarea noțiunii de *verosimil*, la bursa ideilor literare — fie că este vorba, cum am văzut, de tradiționalul verosimil *referențial* (care se ascunde sub ideea de realism, de *mimesis*, de efect de real sau de iluzie realistă), fie că este vorba de verosimilul *cultural*, de verosimilul *topic* sau de cel *de gen*. Se accentuează astfel ipoteza adaptării discursului literar la anumite exigențe, așteptări și motivații ale contextului cultural, extra dar și intraliterar. Paralel, se semnalează și reactualizarea pertinenței pentru analiza discursului literar a conceptului de public, categorie ce se devalorizase treptt pînă în romantism. De aici și interesul pentru constituirea unor registre discursive, sau pentru o tipologie a discursurilor în funcție de categoriile de așteptări culturale, așa cum preconiza, spre exemplu, Barthes. Se readuce astfel în lumină una dintre laturile fundamentale, multă vreme uitate, ale funcționării discursului : cea stabilizantă și repetitivă, la fel de însemnată ca și cea euristică, generativă, *poïetică*.

Începem tot mai mult să ne dăm seama că uriașul depozit de „formule de creație" — în sens foarte larg — preexistente generării textului literar individual, depășește cu mult figurile și convențiile admise de retorica clasică, extinzîndu-se asupra unor coduri dintre cele mai diverse, constituite în baza unor contracte istorice și culturale. Barthes a semnalat printre primii posibilitatea raportării formei discursive codificate la istorie și la sociologie, încadrînd investigarea retorică, într-una dintre direcțiile sale, într-o *sociologică* a formelor de clasificare. Textul literar oferă, celui care știe să-l citească, „cheile"

necesare accesului la contextul cultural și social care i-a dat naștere, la codurile care l-au făcut posibil.

Orice text literar poate fi considerat, în această perspectivă conturată și de retorică, drept un loc de confluență de transmitere globală a componentelor unei culturi — de la cele sociale și intelectuale, la cele estetice, etice, tehnologice etc. Inserate în textura verbală a operei, ele sînt asimilate, interiorizate, detașate de contingent pînă la aparenta dispariție. Am spus „aparentă“ fiindcă memoria acestei funcționări colective persistă totuși în mesaj, conferindu-i istoricitate.

După ce romantismul fetișizase individul creator și opera (definită ca *eine Gattung für sich*), ansamblurile formale transindividuale reintră în actualitate. Ansamblul *apriourilor* creației literare — genuri, clișee, scheme de creație, tipuri de discurs etc. — este chestionat cu insistență de cercetătorul interesat de trecerea continuă dintre *pre-text, text* și *inter-text*. Nu este locul potrivit să intrăm aici în detalii, depășind astfel subiectul discuției noastre. Ne mulțumim totuși să amintim amploarea pe care au căpătat-o cercetările orientate intraliterar, cum ar fi „critica antitetică“ preconizată de Bloom ; studiul intertextualității și al funcțiilor „citatului“ în literatură ; demontarea mecanismului parodiei, pastișei și rescrierii de texte în diverse variante ; tehnica narativă a construcției *en abyme ;* reactualizarea cercetărilor privind genurile literare — cercetări care au ca numitor comun examinarea literaturii în raport cu o anumită „normă“ sau „model formal“. Studiile formaliștilor ruși, ale lui Bahtin, ale Kristevei, ale semioticienilor de la Tartu au fost, în această privință, de o însemnătate capitală. Gîndirea teoretică redescoperă adevărul, de mult uitat, că în literatură atît producerea cît și consumul se înscriu în cadrele unei tradiții generice. Acest impresionant stoc de modele formale — motive, teme, tipuri, texte, citate etc. — poate fi reexaminat și în lumina perspectivei deschise de dubla funcționare a discursului teoretizată de retorică — cea productivă și cea stabilizantă și repetitivă.

Premisele incidenței teoriei retorice asupra literaturii sînt de găsit în legitimarea discursului drept categorie generică a literaturii ; în adoptarea în diferite compartimente ale cercetării literare a unghiului de vedere propriu praxiologiei ; și, în fine, în reactivarea interesului pentru ansamblurile formale transindividuale, apriorice creației literare.

În calitate de teorie a *matricei discursive* a literaturii, dar și a actului verbalizării ca *act uman total,* retoricii i se deschid în față nebănuite perspective.

Venind către literatură dinspre *Discurs,* retorica poate să ofere teoriei literare noi și eficiente instrumente de investigare. „Spune-mi care-ți este poziția față de retorică și-ți voi spune cine ești“, ar fi, după Barilli, deviza plină de învățăminte a oricărui cercetător ce abordează corpusul teoriilor estetice profesate într-o perioadă dată.

Reapariția retoricii în arena cercetării literare a ridicat, așa cum era de așteptat, în primul rînd problema stabilirii urgente a raporturilor oficiale cu *poetica.* Spunem „așa cum era de așteptat“ gîndindu-ne că, istorește vorbind, dezvoltarea celor două discipline a fost strîns corelată, stadiul de dezvoltare și mai ales *statutul* uneia fiind decisiv pentru soarta celeilalte. O prezentare a evoluției istorice a raporturilor celor două discipline nu face obiectul rîndurilor de față. Este însă necesar să stabilim *direcția de mișcare* a acestor raporturi ca și momentele-cheie în care ele au suferit modificări radicale.

În accepția ei originară, retorica era, se știe, *știința-cadru* a domeniului reprezentat de discurs. În raport cu această teorie-mamă a discursului, poetica avea un statut relativ modest — în termeni strict teritoriali — acela de a stabili regulile constitutive ale poeziei (deci ale unui singur tip de discurs, în terminologia noastră actuală). Deși nu în mod declarat și manifest, opiniile lui Platon sau cele ale lui Aristotel asupra poeticii au fost condiționate de modul în care ei delimitau teritoriul re-

toricii și, respectiv, al dialecticii. Atîta timp cît retorica a continuat să fie concepută ca știința generală a discursului, poetica n-a fost nimic mai mult decît o „excrescență" a sa — disciplină derivată și secundară și poate chiar, într-un fel, subordonată. Într-un prim moment al intersecției și colaborării lor, retorica și poetica au oferit un exemplu tipic de discipline interferente, dintre care una mai extinsă ca teritoriu dar cu un grad mai mic de specificitate a regulilor, iar alta mai restrînsă ca teritoriu, dar mai specializată, precizînd, reluînd și adîncind regulile cele mai generale în domeniul comun de acțiune, respectiv discursul poetic (literar).

Într-un al doilea moment istoric — cel mai îndelungat — acest tip de raporturi a cunoscut o răsturnare spectaculoasă. Din antichitate și pînă azi, retorica a suferit cunoscutul proces de „restrîngere generalizată", de care vorbea Genette. Pe cînd, dimpotrivă, poetica — fosta *ancilla rhetoricae* — a dovedit o tendință expansionistă crescîndă, drept care a ajuns să emită pretenții de unică și legitimă teorie literară. Într-o primă mișcare, încetînd să mai fie o teorie globală a discursului, retorica se limitează la o teorie a discursului *in verbis*. Această primă ruptură se poate să fi coincis cu criza instituțiilor republicane romane. Procesul enunțării discursive este eludat în favoarea discursului considerat, de acum înainte, exclusiv ca enunț verbal. O a doua mutație — poate simultană cu aceasta, poate corolar al ei — se produce odată cu dizgrația lui *inventio* și *dispositio*, în favoarea lui *elocutio*. Ca o urmare directă a expulzării lui *inventio* și *dispositio* în cîmpul dialecticii, retorica tinde să se limiteze la rolul modest de teorie a discursului *ornat*, opacizat prin figuri, interpretat cu timpul ca unic însemn al literaturii. Ecuația *limbaj figurat* = *limbaj literar* încununează suita restrîngerilor.

Redusă la condiția de simplu rețetar al figurilor discursului literar, retorica nu mai poate fi altceva decît o *parte*, un sector al poeticii, ba, mai mult, un instrument

auxiliar al stilisticii — pentru care devine un fel de taxinomie, cu rol analog tabelelor de logaritmi din matematică. Astfel ne explicăm frecvența neobișnuită, pînă în zilele noastre, a studiilor sau dicționarelor de „retorică și stilistică" sau și mai frecvent de „retorică și poetică" — pentru a nu cita aici decît binecunoscutul și altminteri foarte seriosul dicționar al lui Henri Morrier. Ruinele retoricii au fost astfel recuperate și refolosite ca „ingrediente" ale poeticii, observă cu o expresie fericită unul dintre partizanii actuali ai retoricii.

Expansionismul paralel și consecvent al poeticii nu se produce orizontal și în extensie, ci numai pe verticală — și anume în sens *ascendent*. Odată cu panlingvismul ce dă notă dominantă a cercetărilor umaniste postromantice, dar și cu mutațiile înregistrate de practicile de creație de după anii 1850, începînd cu formaliștii ruși și apoi prin școlile formalist-structuraliste moderne, poetica tinde (absolutizînd perspectiva lingvistică) să prezinte literatura exclusiv ca formă de explorare a anumitor proprietăți ale limbajului, concurînd astfel statutul teoriei literare.

Odată cu revirimentul retoric actual (ce nu se produce inițial în domeniul literar, ci în acela al teoriei argumentării), problema partajului de teritoriu între cele două discipline s-a pus cu acuitate.

Dintre contribuțiile de coloratură formalist-structuralistă, cea mai sistematică și mai explicită, în domeniul care ne interesează, ni s-a părut a fi cea a lui Tzvetan Todorov. Descoperim — în numeroase pagini din dicționarul redactat în colaborare cu O. Ducrot, în versiunea îmbunătățită din 1973 a *Poeticii* sale ca și în studiile consacrate noțiunii de literatură — un efort constant de a se baliza definitiv și fără echivoc perimetrul discursului (pe nivele verticale ca și pe suprafețe orizontale) între stilistică, poetică și retorică. Premisa teoretică fundamentală a lui Todorov este — după cum știm — că discursul funcționează ca o realitate generică în ra-

port cu literatura. Ca un gen proxim în care — diferențele specifice fiind imposibil de stabilit în termeni structurali — singurul demers taxinomic adecvat este cel tipologic, în baza unor criterii strict funcționale. În aceste condiții, retorica este definită ca știință generală a discursurilor de orice tip, comportînd diviziuni verticale, precum *poetica* — știință a discursului de tip literar — și orizontale, precum *stilistica,* al cărei obiect ar fi constituit de un singur palier problematic — cel al tuturor tipurilor de discurs. Să reținem că ipoteza lui Todorov se modifică și se îmbogățește pe parcurs, autorul ajungînd cu timpul să ridice nemăsurat de mult plafonul teoretic al poeticii, pînă la a face din ea o teorie a literaturii, concepută în termeni exclusiv lingvistici. Retorica este repusă cu abilitate în vechile sale drepturi, prin răsturnarea raporturilor sale cu stilistica și printr-o abilă conciliere și echilibrare a raportului de forțe cu poetica, ale cărei achiziții seculare nu puteau fi, desigur, nesocotite. Indiferent în ce forme s-ar face legitimarea retoricii în cîmpul disciplinelor literare, o reîntoarcere totală la situația din timpul lui Cicero sau Aristotel nu mai pare posibilă ; deși există și voci care, din spirit polemic, pledează în acest sens. Iată de ce, în paranteză fie spus, adoptarea termenului de *neoretorică* ni se pare necesară.

Punctul de vedere al lui Todorov poate fi taxat de moderat și prudent, reprezentînd o interesantă bază de pornire pentru o discuție privind statutul literar al retoricii. Nu aceeași este poziția membrilor grupului μ din Liège, autori ai cunoscutului volum intitulat *Retorică generală.* Ipoteza lor merită să fie atent examinată, tocmai fiindcă se situează — prin intransigență și prin prerogativele ce le acordă retoricii — aproape la antipodul lui Todorov (la care, dealtfel, se referă polemic și constant).

Contrazicînd chiar titlul propriei lor lucrări — ce se vrea o retorică „generală" și chiar „generalizată" — cercetătorii din Liège încep prin a restrînge (!) foarte mult

domeniul de incidență al retoricii. Aceasta redevine o disciplină strict literară, ceea ce înseamnă că, în extensie, raza sa de acțiune a fost serios îngrădită. „Retorica este cunoașterea procedeelor de limbaj caracteristice literaturii", se spune în capitolul introductiv, intitulat — se putea oare altfel ? — *Poetică și retorică.*

Gîndirea teoretică a grupului μ se sprijină pe postulatul-pivot că literaritatea poate fi total echivalată cu un mod special de întrebuințare a limbajului. Postulăm deci că literatura e în primul rînd o întrebuințare singulară a limbajului. Teoria acestei întrebuințări e primul obiectiv al unei retorici generale și generalizabile. Efectul acestui mod insolit — numit „retoric" — de funcționare este de găsit în reificarea și opacizarea limbajului prin figuri. Accepția termenului de figură (și ea „generalizată") nu ni se pare că ar reuși să compenseze o asemenea mutilantă reconsiderare.

Dar ceea ce retorica preconizată de grupul din Liège pierde în extensie, recîștigă *în adîncime.* Restrînsă la domeniul strict literar, retorica devine disciplina lui privilegiată, studiul complet al „structurilor formale" constituite ale literaturii, detronînd în acest fel, din atributele sale clasice, poetica. Acesteia din urmă i se rezervă rolul mai modest de „transretorică" sau „a doua retorică", disciplină ce urmează a explica „efectul și valoarea cuvintelor modificate : modurile de funcționare a figurii și acceptarea ei de către conștiința estetică". În acest sens trebuie înțeleasă sintagma de „retorică generală" (sau „generalizată"), pusă în circulație de lucrarea la care ne referim. Printr-un gest polemic extrem, grupul μ răzbună lunga perioadă de aservire a retoricii de către poetică, extinzînd prerogativele primei asupra domeniului tradițional al celei de-a doua : discursul literar și structurile sale constituite.

Punctele de vedere ale lui Todorov și, respectiv, ale grupului din Liège lărgesc și restrîng, aproape în egală măsură, obiectul retoricii. Aria de influență a acesteia poate fi limitată la perimetrul literar, dar cu intensifi-

carea consecutivă a capacității sale explicative în raport cu obiectul. În cazul în care impactul său se repercutează asupra întregului domeniu al discursului, funcționalitatea sa este, în mod compensator, considerabil diminuată.

În ceea ce ne privește, înclinăm spre cea din urmă soluție — a lui Todorov. Ea are avantajul de a reda vechea demnitate științei discursului, fără a încălca domeniul unei discipline deja constituite, care a ajuns în epoca modernă la rezultate notabile. Dacă retorica ar fi modernizată, redescoperită, numai spre a detrona poetica și a-i prelua prerogativele, șansele sale de supraviețuire n-ar fi prea mari. O nouă disciplină — sau redescoperirea uneia vechi — devine necesară numai odată cu apariția (sau cu redescoperirea) unui nou domeniu de investigare. În momentul de față în această situație se află teritoriul discursului, a cărui însemnătate față de literatură nu mai este nevoie s-o reamintim aici. Retorica devine necesară tocmai în contextul în care esențialismul începutului de veac începe să-și piardă prestigiul, iar cercetarea să accentueze, în consecință, continuitatea și interdeterminarea literarului și non/literarului în planul discursului.

Teoriile contemporane înclină să ipostazieze latura *poïetică* a retoricii, ca o contrapondere la tendința sa clasică, decandentă, de a privilegia deja normatul și elocința. De aceea, este important ca revalorificarea actuală a retoricii să acorde o atenție egală celor două dimensiuni ale funcționării retorice a discursului de care am vorbit anterior. Dimensiuni pe care și Eco le avea în vedere atunci cînd vorbea de „retorica euristică" și de „retorică dătătoare de certitudini".

Domeniul discursului prezintă interes pentru retorică din ambele puncte de vedere : cel al *creației* dar și cel al *receptării*. Și aceasta fiindcă toate structurile discursive pot fi descrise nu numai ca niște categorii ale creației, ci și drept *categorii-cheie impuse conștiinței de un anumit context receptor*. Subordonarea vorbitorului și scriitorului, față de anumite practici și formule discursive preexistente, precodificate, permite corespondența textului obținut cu așteptările convenționale ale cititorilor.

Orientarea creației literare în funcție de un sistem de constante deja cunoscute ascunde întotdeauna intenția de a se obține un anumit efect de lectură, și de a se controla într-o oarecare măsură receptarea. Structurile formale codificate de retorică au *funcții* precise, care vizează *reglarea* ambelor procese : creație și receptare.

În acest context, a început să se vorbească în ultima vreme chiar de o retorică a lecturii. Ne gîndim mai ales la lucrarea lui Michel Charles, unde se expune sistematic programul de principiu al unei abordări a procesului lecturii și cu uneltele retoricii. Accepția de lucru a retoricii de la care pornește Michel Charles este aceea de *teorie a eficacității discursului*. Se pare că ne găsim în prezența unui autentic antipod al punctului de vedere preconizat de grupul μ. Bazîndu-se pe un excurs istoric solid documentat, cercetătorul francez demonstrează că retorica a fost (chiar și în perioadele de decadență), o artă a persuasiunii, bazată pe o teorie a discursului ca *efect*. Pe de altă parte — ținînd seama de faptul că lectura este o experiență complexă, supusă unei multitudini de variabile, grație căreia un text *se impune ca literatură* — Michel Charles ne propune să vedem în retorică disciplina capabilă să reveleze procedeele prin care literatura își ordonează și își dirijează lectura, în scopul realizării unui anumit efect. În ansamblul complex de discipline — printre care și poetica — putînd contribui la sistematizarea unei teorii a lecturii, Michel Charles îi atribuie retoricii rolul unei *propedeutici*, care *balizează* drumul cercetării.

Reținem, așadar, din lucrarea lui Michel Charles exact această din urmă sugestie, de a se vedea în retorică o propedeutică a cercetării literare, însă nu numai la nivelul receptării, ci și la cel al producerii.

Venind către literatură dinspre Discurs, retorica este de un alt plafon de generalitate decît poetica sau stilis-

tica, discipline cărora le oferă preliminarii, puncte de plecare. Ea ne orientează atenția și spre genul proxim al literaturii, nu numai către diferențele sale specifice.

Avînd permanent în vedere, dincolo de carnația concretă a textului literar, fundalul complex de referință al *Discursului*, orizonturile sale culturale, retorica ne ține la îndemînă argumente ce ne ajută în risipirea unei „confuzii“ parțial clasicizate în cercetările domeniului conex numit poetică : aceea între structura lingvistică și, respectiv, efectul său ; între *lingvistic*, pe de o parte, și *poetic*, pe de alta. O eroare validată, din păcate, și de prestigiul numelui lui Jakobson.

Jakobson afirmă fără echivoc că orice analiză lingvistică a textului este aptă să descopere structuri poetice ; și își prelungește ipoteza prin aplicații pe text, fie că este vorba de Baudelaire *(Les Chats)* sau de Eminescu *(Revedere)*. Poetica și, la limită, studiul literaturii în genere sînt „aspirate“ de perimetrul lingvisticii. O posibilă echivalență între faptul lingvistic și cel literar se întreține, în mod alarmant, în subtext.

Se trece cu vederea, în acest fel, faptul că literaritatea nu este un *dat direct observabil în text*, ci doar o valoare, *atribuită* de context, *în funcție de o experiență aperceptivă cultural-dată*. Prima consecință metodologică ce decurge de aici este investirea modelelor lingvistice cu o capacitate de aderență directă la faptul literar, chiar cu statut explicativ în raport cu el. Admițînd că lingvistica oferă proceduri „de descoperire“ ce pot fi aplicate mecanic, eludăm o întrebare esențială pentru poetică, și anume *ce dorim să explicăm ?* În scopul justificării propriei autonomii, poetica face necesară formularea unei teorii a modului în care cititorul primește și structurează elementele unui text. Faptul că un text lingvistic este citit ca literatură conferă elementelor structurii sale o anumită funcționalitate.

Soluția simplei descrieri a corpusului se cere înlocuită cu formula căutării unor reguli generative, alcătuind o competență de tip diferit în raport cu cea lingvistică.

Poetica este în același timp o disciplină empirică, înclinată spre descriere și explicare, dar și una teoretică, emițătoare a unor reguli mai generale. În concepția sa privind poetica, Todorov, am văzut, pare a fi fost preocupat să accentueze întocmai acest lucru. Poetica este pentru el în primul rînd o teorie generală a discursului *literar* (o specie a discursului în genere). Ea definește discursul literar în raport cu celelalte tipuri de discurs, oferindu-și astfel un obiect de studiat.

Ecuația *poetica = știința exhaustivă* a discursului literar este doar primul moment al unei demonstrații care va conduce, în final, la detronarea definitivă a teoriei literaturii de către poetică. Momentul decisiv în algoritmul acestei demonstrații este instituirea discursului drept *unică ecluză* și cale de acces care permite sesizarea literarității textului. Literaritatea fiind o latență discursivă, percepția sa devine posibilă numai prin proiectarea literaturii în spațiul propriului său discurs, explicitarea revenind, în exclusivitate și de drept, poeticii.

Dacă inițial poetica pare a-și păstra prerogativele de disciplină teoretică *și* empirică, Todorov eludează treptat această a doua vocație a sa, lăsînd în seama lecturii operația abordării textului concret și limitînd poetica la condiția de *știință a literaturii*. O disciplină aplecată spre *categorii*, spre *instrumente*, preocupată de textul posibil, nu de *structurile realizate* ale celui real. Sarcina ei fundamentală ar consta în reducerea conceptului sociologic de literatură la o entitate internă și teoretică.

În același sens se orientează și pledoaria lui Genette în favoarea unei poetici deschise, înțeleasă ca teorie generală a formei literare ; știință a literaturii — a literaturii posibile nu a celei reale — explorare a virtualiilor discursului. Mai puțin categoric decît Todorov, Genette lasă totuși deschisă calea unei eventuale apropieri a poeticii de text.

Todorov extinde deci teritoriul de influență al poeticii spre a acoperi — dincolo de limitele textului închis

și structurat — întreaga problematică a discursului literar. Cercetătorii din Liège îi reproșează, pe bună dreptate, că atribuie poeticii o mare parte din ceea ce ei considerau a fi prerogative ale retoricii. Ca o urmare firească a extinderii în suprafață, se procedează la o restrîngere de competență în domeniul dat. De la o disciplină teoretico-empirică la una exclusiv teoretică, interesată de captarea literarității lingvistice a mesajului.

Comparativ cu retorica, cu estetica sau cu stilistica, pentru a nu mai vorbi de teoria literară, individualitatea ireductibilă a demersului poeticii nu poate fi menținută și justificată decît prin limitarea sa severă la perimetrul textului : un domeniu conceput ca produs al închiderii și structurării discursului literar. În această formulă, poetica ar fi chemată să ofere un model formal al macrostructurii individuale a operei, să-i formuleze „gramatica".

Am ajuns, în fine, și la stilistică. Mai rar raportată la retorică, ea a fost pusă în ecuație în mod frecvent cu lingvistica, cu poetica și chiar ...cu teoria literară.

Todorov definește stilistica în spațiul discursului prin raportare simultană la poetică și, respectiv, la retorică. Din această perspectivă, obiectul stilisticii nu îl reprezintă studiul exhaustiv al unui text anumit, ci epuizarea unei singure categorii de probleme, comune însă tuturor textelor : structura lor *verbală* — independentă de planul semantic sau de cel sintactic, după cum lesne se vede, domeniul de excelență al anticei *elocutio*.

Marea diversitate în decupajul domeniului propriu stilisticii ne obligă să trecem rapid în revistă cîteva *categorii de concepte*, la care se recurge în mod curent, spre a se întemeia specificul acestei discipline.

1) *Expresivitate-spontaneitate-afect*. Controversele, mai vechi sau mai noi, privind oportunitatea noțiunii de expresivitate pentru descoperirea domeniului privilegiat al stilisticii, își au sorgintea în două postulate complementare și în egală măsură eronate : a) confuzia între latențele expresive ale codului și, respectiv, formele de actua-

lizare ale acestora în mesaje ; b) identificarea expresivității cu afectivitatea spontană, cu intenționalitatea creatoare și chiar cu funcția estetică. Karl Bühler separase funcția cognitivă sau de reprezentare a limbii *(Darstellung)*, de cea expresivă *(Ausdruck)*, orientată spre locutor, și de cea apelativă *(Apell)*, vizîndu-l pe destinatar. Ca și Jakobson, care preia ulterior schema și o nuanțează, Bühler concepe numitele funcții ca pure virtualități, ce urmau să fie actualizate de orice mesaje, indiferent de scopul sau de condițiile producerii lor.

Printr-o echivalare, tacită sau declarată, a expresivității cu afectivitatea spontană, Charles Bally și continuatorii săi au ipostaziat-o în criteriu de separare a mesajelor literare intenționat elaborate — de cele nonliterare — simptome ale spontaneității creatoare a locutorului. Criteriul expresivității nu-și probează însă eficacitatea pentru delimitarea unui domeniu exclusiv al stilisticii. Încălcînd simultan domeniul limbii și pe cel al gîndirii, el deschide demersul stilistic spre o abordare conjugată, lingvistică, sociologică, psihologică, istorică, pînă la pierderea totală a identității. Raportul *expresiv-stilistic* e mai curînd de intersecție parțială decît de coincidență. Potențele expresive ale codului se concretizează în text, într-un *sistem* de procedee și de reguli combinatorii — singurele care, în ultimă instanță, interesează stilistica.

2) *Intenție-convenție-variație contextuală*. Orice act real de comunicare (artistică sau nu) instituie un anumit echilibru între aspectul său pur individual și alte aspecte — care pot fi concepute în termeni de repetiție, joc sau convenții. Comportamentul nostru verbal este deopotrivă *intențional* și *convențional*, adică guvernat de anumite reguli.

În afară de asta, la nivelul mesajului, al enunțului concret, cele două serii de *mărci* ale comunicării interferează și cu alte particularități impuse discursului de către *context*. (Fie că este vorba de contextul verbal, de

vecinătatea lingvistică imediată, fie chiar de totalitatea circumstanțelor care însoțesc o formulare verbală.)

Se observă cu ușurință că orice interpretare a *transparenței* enunțurilor față de nivelele contextuale în care pot fi succesiv integrate (și pe care Todorov le numește „registre") s-ar deschide nepermis de mult spre o amplă perspectivă interdisciplinară. În aceste condiții, stilistica și-ar menține cu greu identitatea, față de disciplinele al căror obiect de studiu a fost lapidar țintuit de Fishmann în formula de mare succes *Who speaks, what language, te whom and when ?* (Cine grăiește, în ce limbă, către cine și cînd ?)

În prima fază a activității sale, îndeosebi Riffaterre s-a interesat de *efectele* stilistice ale comunicării, de studiul *perceperii* mesajului și al *intențiilor* interlocutorului mai curînd decît de sistemul stilistic intrinsec al unui text. Autorul jonglează liber cu termenii de micro și macro-context, destul de ambiguu definiți. Microcontextul — eminamente verbal și relativ independent de macro-context — îl interesează exclusiv pe Riffaterre, care vede în el un fundal sau termen de referință pentru elementele imprevizibile și contrastante, ce provoacă o *ruptură* stilistică.

În general, eforturile de a se stabili domeniul stilisticii în planul concretizării, prin mijloace lingvistice, a intențiilor emițătorului și în cel corelat al perceperii acestora de către un destinatar implică mai ales dificultatea *stabilirii unui corpus de referință* pentru inventarierea trăsăturilor *individuale* ale exprimării. Prea adesea o serie de trăsături, etichetate ca stilistice, s-au dovedit nu individuale, ci comune unor grupuri de vorbitori cu structuri și mărimi variabile.

3) *Normă-libertate-deviere.* În cazul unei comunicări între două persoane există întotdeauna o anume identitate a codurilor acestora, un cod minimal uniform în ciuda tuturor variațiilor. Percepută ca mai importantă decît diferența, uniformitatea socială de utilizare a limbii

devine *Norma* grație căreia limba se menține ca mijloc eficient de comunicare într-un grup. Nici generativismul și nici teoriile postsaussuriene n-au reușit să explice satisfăcător cum se face trecerea de la codul grupului la subcodurile individuale și chiar la ariile de variație ale acestora din urmă.

Orice mesaj suportă concomitent presiunea unui sistem complicat de restricții cu acțiune conjugată : pe de o parte, *reguli de gramaticalitate*, pe de alta, *norme de acceptabilitate*, impuse de factorii socioculturali implicați în comunicare.

În funcție de perspectiva în care ne plasăm, ne este îngăduit să vorbim fie de o normă unică și de multiple modalități de deviere, fie de subcoduri cu norme specifice. Termenul de acceptabilitate fiind, prin natura sa, *relațional*, depinde ce reper ne alegem, pentru a-l înțelege și defini în termeni de normă sau de deviere.

Pentru Grupul μ, de exemplu, tot ce face parte din codul lingvistic constituie o normă, adică *un grad zero*. Devierea este o alterare locală și imprevizibilă a gradului zero. Ea se opune prin aceasta convenției, care are la bază un mecanism de alterare reglat, unidirecțional și sistematic — deci cu un grad înalt de probabilitate și de preprogramare. Între deviere, care diminuează redundanța, și convenție, care o sporește, se produce un joc compensator, ce are ca efect sporirea densității de semnificație a textului. O ipoteză interesantă a lui Michael Riffaterre descoperă norma în însăși structura (contextul) operei. Pe măsură ce se înfiripă, fiece text literar permite cititorului să descopere în el o normă : o suită de regularități, pe care, în puncte și în scopuri strategice, autorul le contrazice, prin devieri, ce au asupra receptorului un efect de surpriză. Iată deci o „stilistică a efectelor", pentru care norma nu mai are un caracter eminamente imanent, ci se constituie în lector. Punctul nevralgic al acestei teorii interesante este însă chiar conceptul de *arhilector*, căruia Riffaterre tinde să-i atribuie o realitate empirică, măsurabilă statistic. (Nu este deci

vorba de cititorul *ideal-tipic* cu care operează inițial teoria receptării, ci de o masă de receptori ale căror lecturi au — se postulează apodictic — o sumă de coordonate comune.) În fine, Jakobson consideră varietățile stilistice subcoduri, ceea ce exclude ideea de deviere. Limbajul nefiind monolitic, variantele stilistice concrete pot fi interpretate ca derivate regulate ale formelor centrale, conținute în modelul curent explicit. Prin urmare, exigența principală în definirea stilului ca deviere de la normă constă în stabilirea unui corpus de referință pentru descoperirea și formularea explicită a normei sau, eventual, a normelor comparative. În plus, îndată ce ne decidem a abandona definirile abstracte, descriind norma în termeni operaționali, descoperim cît de labile sînt limitele sale de acțiune, cît de diverse și de mișcătoare sînt reperele sale, întotdeauna de natură *contextuală*. Imanentismul demersului stilistic se vede astfel, o dată în plus, amenințat și compromis.

4) *Selecție-combinare-valoare stilistică*. Explicit sau nu, încercările de a se fonda specificul stilisticii pe conceptul de alegere au fost confruntate cu exigența de a se individualiza în vreun fel anume alegerea stilistică față de celelalte tipuri de *alegere* — proces care, alături de *combinare*, este crucial pentru orice act de întrebuințare a limbii.

Dacă echivalăm procesul alegerii cu actualizarea unor virtualități lingvistice — un moment inerent oricărui act de expresie — a vorbi despre stil ca formă de selecție devine *un truism*. Cealaltă alternativă, a raportării alegerii la locutor, la intențiile și scopurile sale, depășește planul strict lingvistic, enunțul, pentru a se interesa de geneza sa.

Structura verbală a unui enunț poate fi înțeleasă ca rezultat a cel puțin două tipuri de alegere : 1) Alegerea gramaticală, între ce este și ce nu este permis de regulile limbii. 2) Alegerea funcțională, sau contextuală, între ce este acceptabil și nonacceptabil — în funcție de informația pe care dorim s-o transmitem și de factorii contextuali ai comunicării. Comparativ cu acestea, alegerea stilistică s-ar defini ca preferință față de una dintre mai multe variante, *echivalente* în primele două planuri numite (gramatical și, respectiv, funcțional).

Dificultatea majoră rămîne descoperirea acelui criteriu operant care să asigure stabilirea echivalenței variantelor. În lipsa lui, distincția între alegerea stilistică și cea nonstilistică se face în baza unor aserțiuni ca : „două propoziții ale aceleiași limbi diferă ca stil în cazul în care *transmit aproximativ aceeași informație*, avînd însă o structură lingvistică diferită".

Este ușor de constatat că sus-numita distincție camuflează de fapt raportul stil-sens, ca expresie a paralelismului limbă-gîndire. Dificultățile sînt astfel doar transferate pe un alt teren, unde spinoasa problemă a criteriilor reapare oricum. În orice caz, cea a criteriilor care să permită calificarea informației transmise de două enunțuri drept *identică* (!).

Alegerea poate fi luată în considerare în calificarea stilului doar ca act legat indisolubil de corelatul său — combinarea. Ni se dezvăluie astfel nu numai sensul fundamental al stilului — cel de *valoare de utilizare* — ci și spațiul particular de acțiune al abordării stilistice : *sistemul stilistic al textului* (lingvistic sau literar), în care valoarea fiecărui element (în sens saussurian) este condiționată de raporturile sale cu celelalte elemente ale rețelei intralingvistice.

Dacă faptul stilistic devine prin selecție o valoare negativă, manifestată prin relații opozitive, de diferențiere, dialectica *selecție-combinare* întemeiază *sistemul stilistic textual*, mediind între semn și text, între „opacitatea" semnului în sistem și „deschiderea" sa în textul dominat nu de reguli de diferențiere, ci de principiile de asamblare ale unei *ars combinatoria*.

La nivelul textului literar, constrîngerile care întemeiază sistemul stilistic imanent (cantonat între limitele

planului *verbal* al textului) interferează cu încă trei categorii de restricții. Ele privesc : 1) totalitatea enunțurilor unei limbi, configurînd domeniul de studiu al teoriei limbajului ; 2) structura formală integrală a unui text anumit, conturînd aria specifică a poeticii ; 3) totalitatea textelor literaturii, oferind un spațiu de acțiune teoriei literare.

Planul *verbal*, în care descoperim stilul, este și obiectul controverselor privind limita superioară de manifestare, în plan textual, a faptului stilistic. O serie de cercetători, atît dintre fondatorii stilisticii cît și dintre exegeții mai recenți ai textului literar (L. Spitzer, E. Auerbach, T. Vianu sau Damaso Alonso), extind sensul conceptului de stil și, concomitent, aria abordării stilistice la nivele superioare enunțului. Analiza capătă amploare încălcînd domeniul de studiu al poeticii și deschizîndu-se spre o critică hermeneutică, ce își plasează momentul revelației la nivel stilistic. Ulterior, chiar și acest nivel poate fi depășit. Exegeza de inspirație stilistică ajunge astfel să interfereze cu domeniul istoriei și chiar cu cel al teoriei literare. Stilisticul este deci integrat progresiv în sisteme concentrice de semnificații, pe planuri tot mai înalte de referință, descoperite printr-o procedură euristică.

Odată cu deplasarea scopurilor activității de interpretare și cu concentrarea acesteia asupra operei, suferită în epoca noastră, discuția se poartă tot mai mult în cadrul unei teorii structurale a textului. Pentru aceasta, problema este a fixării *nivelului* de manifestare a faptului stilistic și, desigur, a raporturilor sale cu celelalte elemente ale structurii formale a textului literar. În această ordine de idei, este de amintit analiza fenomenologică a operei întreprinsă de Roman Ingarden, bazată pe conceptul de *stratificare*. Preluat cu modificări de R. Wellek și A. Warren, armătura structurală ce ni se propune nu oferă criterii ferme pentru delimitarea faptului stilistic.

Întreaga ambiguitate a faptului stilistic derivă, în ultimă instanță, din confuzia între informația stilistică a textului și cea semantică, sintactică, lexicală etc., între valoarea stilistică și valoarea lingvistică, postulîndu-se un raport de corespondență între unitățile minimale fonomorfo-sintactico-semantice și cele stilistice.

Stilistica discursului literar se concentrează asupra proprietăților *verbale* ale enunțului, exercitînd asupra lor o cunoaștere de alt tip decît cea lingvistică, dar nu total independentă de ea. Ea configurează o gramatică — în sensul în care Wellek vorbea de gramatica sistematică a textului — diferită de cea lingvistică, dar distinctă și de cea a poeticii, care într-un anumit sens o acoperă și o include.

La nivel supratextual, idiomatologia — subramură a stilisticii literare — urmărește descoperirea sistemului de reguli care funcționează pentru un ansamblu de texte, constituit în baza unor criterii extradiscursive (genetice, spațio-temporale, socio-culturale). Ea descrie deci configurațiile stilistice proprii unei categorii sau serii de texte. În această privință, idiomatologia stilistică reprezintă o punte de trecere către retorică. Stilistica supratextuală implică definirea stilului ca normă mai curînd decît ca deviere. Perspectiva poate fi comparativ-sincronică (inventariindu-se, de pildă, particularitățile unui idiom în raport cu altele), sau vizează o interpretare genetică a idiosincraziilor și a seriilor stilistice pe care acestea le determină. Nota de originalitate a stilisticii idiomatice moderne poate fi descoperită în accentuarea rolului mediator al suprastilului în procesul *receptării* operei.

Este interesant de remarcat că cercetătorii care definesc stilul ca abatere sînt constant preocupați de stabilirea unor corelații între abatere și consens, între deviere și integrarea în contexte mai largi, sau — în terminologia lui Bousoño — între substituire (ca formă a devierii) și asentiment (ca formă a consensului).

Bousoño extinde aria de acțiune a principiului generator al substituției și la anumite „contexte integratoare“, care ar fi organizate în baza unui izomorfism structural cu textul. Procesul substituției extrinseci, contextuale, intensifică funcționalitatea unor procedee intrinseci, îndeplinind rolul de realizare a asentimentului (achiescenței). Astfel de contexte supratextuale, izomorfe, constituite în baza unor substituții extrinseci, pot fi curentele, școlile literare, literaturile naționale — entități cu capacitate de generare a unor serii stilistice idiomatice. Orientate spre achiescență, spre realizarea asentimentului, seriile stilistice supratextuale pot fi înțelese ca o contrapondere a tendințelor centrifuge de diferențiere proprii stilului.

Diversitatea modalităților de elaborare a stilisticii pe o bază epistemologică proprie a deschis în repetate rînduri posibilitatea examinării relațiilor sale cu studiul teoretic al literaturii.

Așa cum apare din rîndurile de mai sus, cîmpul specific al abordării stilistice trebuie căutat în acea zonă a textului care trimite concomitent spre corpusul manifestărilor discursive globale ale unei limbi și spre totalitatea textelor ce conturează o literatură. În această accepție, stilistica este interesantă pentru teoria literară sub dublul său aspect : de luminare teoretică și de descriere concretă a unei zone particulare a textului — sistemul său verbal.

Nu trebuie să uităm însă și alte puncte de vedere, care au pendulat în general între două extreme : de la încercarea de absorbție exclusivă a stilisticii în sfera *teoriilor limbajului* — prin menținerea ei rezervată *dincoace* de text, în zonele pregătitoare ale analizei — pînă la transgresarea lui gradată și identificarea *dincolo* de text, cu *studiul teoretic al literaturii*.

Două sînt formele esențiale pe care le îmbracă acest ultim sens — pe care l-am putea numi *integrator* — al noțiunii de stilistică. Ar fi în primul rînd varianta sa

genetică, proclamînd preeminența sursei asupra mesajului, încercînd să instaureze continuitatea între detaliul stilistic și logosul comun al unei întregi culturi. (I-am numit aici, dincolo de deosebirile de concepții și de procedură, pe Karl Vossler, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Helmuth Hatzfeld sau Tudor Vianu.)

Dar se cuvine amintită și stilistica de orientare imanentă — care construiește structura formală a textului prin izomorfism cu nivelul său verbal, proclamînd primatul stilului ca unică realitate literară. (Îl vizăm în special pe Damaso Alonso, pentru care stilistica reprezintă, spre deosebire de critică și de lectură, singura modalitate de cunoaștere științifică a literaturii.)

Prin fluctuațiile sale, stilistica ilustrează — poate încă mai pregnant decît retorica sau poetica — dialectica permanentă a disciplinelor a căror incidență se extinde, cu diferite grade de intensitate, asupra perimetrului literaturii și limbajului, între închidere și deschidere, tranzienă și intranzienă, structură și eveniment, ca dominante ale actului creației și verbalizării.

La o privire mai atentă, putem intui în mobilitatea acestui fundal un subtext dotat cu virtualități explicative pentru fluctuațiile conceptului însuși de teorie literară.

Teoria literară și „provocarea“ modelelor lingvistice

Încercam să arătăm — în prima parte a cărții de față — că o conștiință clară a întemeierii lingvistice a literaturii se constituie, într-un ritm relativ lent, cu momente de salt dar și de regres sau de stagnare, pînă la sfîrșitul veacului al XIX-lea — cînd literatura devine cea mai desăvîrșită expresie a conștiinței pe care omul o are asupra existenței și realității limbajului său. În mod simbolic, Michel Foucault ne propunea să vedem în acest moment însăși apariția *Literaturii*. Privite mai în-

deaproape, cuvintele lui Foucault au un sens mult mai adînc decît simpla căutare a formulei memorabile, fiind simptomatice nu numai pentru recunoscuta apetență pentru metafora epistemologică a autorului lor. Ele semnalează un alt fenomen, ale cărui *ipostaze* și mai cu seamă ale cărui *cauze* le-am discutat în prima parte a lucrării noastre. E vorba de aspectul de ruptură și de „criză" pe care îl dobîndește, în epoca modernă, un proces cu îndepărtate rădăcini istorice : cel prin care literatura tinde să se afirme ca limbaj, apt de a se înfățișa pe sine, înainte de a înfățișa lumea. (Fenomen de ruptură, la nivelul practicii de creație — cum am văzut că opina Picon ; de criză consumată exclusiv în planul conștiinței — așa cum replica Rousset.)

În planul paralel și aferent al discursului teoretic, am putut constata, de asemenea, că o serie de fenomene precum meditația de gradul întîi a autorilor-teoreticieni (paralelă sau chiar osmotică cu propria creație), generalizarea de gradul al doilea, tot mai ambițioasă a lingviștilor în legătură cu un obiect redus într-o măsură fără precedent la condiția de limbaj, apoi preocuparea de coloratură filosofică pentru condiția lingvistică a literaturii sînt tot atîția factori care converg — către sfîrșitul primei jumătăți a veacului nostru — spre a impune monopolul modelului de factură lingvistică în teoretizarea pe marginea literaturii.

Care este, în aceste condiții, statutul și mai ales poziția teoriei literare ?

Adoptînd o poziție polemică față de relativismul istoricist anterior, teoriile literare elaborate în primele decenii ale secolului XX au avut, în comun, dincolo de inerentele deosebiri, efortul de a impune un concept omogen, coerent și stabil de literatură. O asemenea perspectivă a presupus acceptarea unor postulate ontologice fundamentale, care autorizau definiții esențiale ale obiectului de cercetat. Faptul ca atare reflectă, pe de o parte, coeficientul în care gîndirea epocii a fost marcată de fe-

nomenologie. O sumară trecere în revistă a monumentalelor sinteze ale lui Walzel, Ingarden, Wellek și Warren sau Kayser demonstrează cu pregnanță acest lucru. Dar, pe de alta, este o dovadă de netăgăduit a adevărului că teoria are o dialectică proprie, care nu este atît de direct și univoc debitoare practicii de creație cum visa, de exemplu, Krystyna Pomorska, încercînd să explice teoria *Opoiazului* ca pe un produs nemijlocit al poeziei futuriste ruse.

În orice caz, există o frapantă cecitate a teoreticienilor menționați mai sus față de specificul creației literare contemporane lor. Prin materialul ilustrativ folosit, din dorința de a justifica accepția acronă și imuabilă a literaturii, o lucrare ca *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren aproape că nu-și trădează prin nimic apartenența la spiritul veacului nostru.

De aici o noncoincidență a modelului construit de teorie cu unele dintre coordonatele devenite esențiale ale obiectului de cercetat. Deși nu sînt, așa cum spuneam, factorul unic și decisiv în conturarea profilului unei teorii literare, în cazul discutat aici practicile de creație nu reușesc să-și asigure nici impactul minimal scontat asupra teoriei. În contextul panlingvismului care dă nota dominantă a cercetărilor umaniste postromantice, poetica, retorica, stilistica, semiotica funcționează ca seismograf și emit apoi pretenții, impunînd un statut periferic teoriei literare.

Aflată în contratimp cu literatura, teoria literară se dovedește, pe de altă parte, impermeabilă și la sugestiile oferite de modelul teoriei științei ; altfel spus, insensibilă la imperativul integrării și al deschiderii metodologice care — afirmă scientica — domină cu autoritate evoluția recentă a disciplinelor antropologice.

Așa se poate ca, provocată de gesturi exclusive venind din partea disciplinelor lingvistice, împinsă tot mai mult în afara textului, a resorturilor funcționale ca și a substanței sale, teoria literară să-și caute, în prezent, la rîndul său, identitatea. În ultima vreme, cercetarea o des-

califică atunci cînd n-o ignoră pur și simplu. Însăși posibilitatea de existență a unei teorii a literaturii este pusă în discuție.

Nu puțini sînt cercetătorii care propun sisteme ale disciplinelor interesate de literatură, excluzînd din tabelele lor teoria literară. Aceștia aparțin, de regulă, orientării formalist-structuraliste — în sens larg — mai ales în direcția care pleacă de la *Opoiaz* pentru a ajunge la Todorov.

Să încercăm și noi o trecere rapidă în revistă a disciplinelor ce își arogă drepturi autoritare asupra ființei lingvistice a literaturii.

Retorica atacă — așa cum am văzut — literatura din perspectiva deschiderii sale spre universul Discursului. Știință a ansamblurilor, a tipurilor și a categoriilor, ea se menține rezervată la o constantă altitudine, fără a coborî niciodată prea mult către text.

Stilistica, în schimb, e în primul rînd o disciplină a suprafeței și a detaliului. Puternic ancorată în stratul verbal, microstructural, al textului, ea nu se poate înălța prea mult fără a-și pierde suflul și identitatea.

Luate în ansamblu, nici retorica și nici stilistica nu sînt științe *exclusiv* literare. Ele scot în evidență mai ales caracterul *deschis* al spațiului literar. Pe orizontală, ca și pe verticală, percepem prin vizorul lor structurarea și destructurarea continuă a unui limbaj și afirmarea sa ca *literatură*, în ciuda rezistenței tenace a unui material insurgent și ostil.

Adevărata suverană a textului este de drept poetica, știință a obiectului literar structurat și închis, pe care îl abordează în realitatea sa empirică și în modelul său abstract. Ea este, așadar, teorie și empirie a obiectului literar, considerat în substanța sa lingvistică.

Ce i-ar mai rămîne în acest caz teoriei literare ?

Dintre formaliștii ruși, cel care ne-a propus o sistematică a metalimbajelor interesate de limbajul obiect este Tomașevski. Pentru el, poetica și teoria literară se

identifică. Declarațiile concise și subliniat apodictice ale lui Tomașevski nu lasă nici o îndoială în această privință. Literaritatea fiind considerată exclusiv din perspectivă lingvistică, teoria ei nu poate fi decît o poetică. Tomașevski este consecvent cu propriile-i premise teoretice.

Simțind necesitatea delimitării unor *nivele* ale analizei în spațiul astfel circumscris (de la textul individual la ansamblul spațiului literar), precum și a unor *perspective* multiple de sondare (sincronică, diacronică), Tomașevski procedează la compartimentarea teritoriului poeticii în cîteva sectoare specializate : poetica *istorică* sau studiul genezei istorice a formelor poetice ; poetica *normativă*, înțeleasă ca ideologie de școală sau de grupare literară și ilustrată de declarațiile de principii sau de practica exegetică a criticii afiliate ; în fine, poetica *generală*, care urmărește funcționarea artistică a textului literar.

Postulatul de profunzime pe care se înalță construcția teoretică a lui Tomașevski afirmă că modul „literar" de funcționare a limbajului este o ipostază a *esteticului*. De aici limitarea poeticii la studiul beletristicii, al textelor „poetice", „capabile să atragă atenția și să stîrnească intres prin ele însele", și expulzarea celor neartistice, „prozaice", în teritoriul guvernat de retorică. Este ușor de dedus de aici că opoziția poetic-prozaic, stabilită de Tomașevski, nu se suprapune în plan verbal peste relația discurs poetic-discurs narativ. Ea este o ipostază a unor cupluri antinomice valorizate : *artistic-nonartistic* și, mai ales, *literar-nonliterar*. Interesul pronunțat al poeticii lui Tomașevski pentru categoriile discursului narativ ne-o demonstrează cu prisosință. Poeticitatea este, în acest caz, o chintesență a literarității.

Față de această poziție inițială de principiu, etapele ulterioare ale gîndirii formalist-structuraliste nu aduc modificări de substanță, ci numai de nuanță. Poetica absolutizează perspectiva lingvistică, prezentînd literatura exclusiv ca formă de explorare a anumitor proprietăți ale limbajului, iar pe sine ca „unică teorie literară !"

Pentru Todorov, obiectivul poeticii nu mai este descrierea textului individual și concret, ci stabilirea unor legi generale în raport cu care textul e un simplu produs. În schimb, el este permeabil față de un fascicol de discursuri *critice*, care îl supun unor „lecturi“ diferite : exegeză, comentariu, explicare de text, lectură, analiză etc. Toate acestea sînt variante ale *interpretării*, pe care Todorov o vede în primul rînd ca *poetică aplicată*. Poetică și interpretare colaborează la explorarea realității fenomenale a literaturii. „Între poetică și interpretare, raportul este prin excelență cel de complementaritate. [...] Nici una dintre cele două activități nu primează în raport cu cealaltă : amîndouă sînt «secundare». Această întrepătrundere intimă, care face ca lucrarea de critică să fie adesea un du-te-vino neîncetat între poetică și interpretare, nu trebuie să ne împiedice să deosebim clar, în abstract, obiectivele uneia de ale celeilalte.“

Specificul literaturii fiind monopolizat de limbajul său (conceput ca un sistem de semne), Barthes admite formal posibilitatea unei așa-zise „științe a literaturii“. O disciplină prin excelență deductivă, înfățișînd sistemul de generare a textului ca o „derivare“ din limba generală a simbolurilor, și decupîndu-și domeniul de competență într-o zonă delimitată, pe de o parte, de studiul semnelor inferioare frazei și, pe de alta, de cel al macrostructurilor textuale. Că, dincolo de eticheta înșelătoare de „știință a literaturii“, nu trebuie să ne sfiim a recunoaște tot poetica, ne sugerează și Todorov care — în căutare de „maeștri“ — pune semnul egalității între propria-i versiune asupra poeticii și cele propuse de Valéry și... Barthes.

Nici plasarea într-o perspectivă riguros semiotică nu soluționează în vreun fel problema unei teorii literare. Domeniul literar se desprinde, cu articulația lui proprie, din universul semantic care cuprinde totalitatea semnificațiilor acoperite de o limbă naturală — observă Greimas. El se distinge de celelalte domenii autonome

(religie, drept) prin faptul că nu corespunde unei zone *particulare* a substanței conținutului. Formele conținutului specifice acestui domeniu (tropi, genuri) pot fi numite „metalingvistice“ în raport cu limbile naturale, făcînd parte din proprietățile structurale ale limbajului. În funcție de proprietățile specifice acestui obiect de studiu, cercetarea — afirmă cu prudență Greimas — se specializează : ea este fie *literară*, urmărind schemele și modelele structurale ce țin de forma conținutului, fie *poetică*, vizînd organizarea paralelă a formei expresiei.

Greimas nu precizează dacă analiza *literară* a formei conținutului poate sau nu să fie privită ca o retorică. Partea leului revine însă în mod cert *Poeticii*, care se dovedește în cele din urmă atît un studiu formal și substanțial al obiectului poetic particular, cît și al comunicării poetice.

Excluzînd din sistemele lor de disciplină teoria literară, toți cercetătorii amintiți mai sus se văd obligați să supraliciteze veleitățile teoretice ale poeticii, retoricii, ba — am văzut în capitolul anterior — chiar pe cele ale stilisticii (cum proceda, de pildă, Damaso Alonso).

Dacă ar fi introdus în tabelul său sinoptic și teoria literară, Todorov, de pildă, ar fi observat că între disciplinele discutate de el relațiile sînt cu mult mai elastice decît între componentele unui tabel rigid. Că o teorie coordonatoare a tuturor modelelor — lingvistice dar și nelingvistice — care dau seama de specificul și de statutul literarului, plasată la un nivel suficient de înalt de abstracțiune, ar facilita coordonarea dintre o știință generală a discursului — *retorica* — și un fenomen — *literatura* — explicabil în mare parte, dar nu exclusiv, ca produs al unui tip aparte de discurs.

Tocmai aici este miza confruntării dintre teoria literară în accepția sa tradițională — care n-a devenit suficient de permeabilă spre a integra și regiza demersurile de inspirație lingvistică — și disciplinele care absolutizează, uneori polemic, abordarea lingvistică a literaturii, aruncîndu-i mănușa. Centrală, imanentă și fundamentală,

perspectiva lingvistică asupra literaturii nu exclude, ci cheamă la colaborare proiecția altor unghiuri de vedere asupra unui fenomen deopotrivă *lingvistic* ca și *translingvistic*.

Justificarea, menirea și obiectivele concrete ale unei teorii literare depind într-o măsură decisivă de felul în care construim și concepem obiectul de cercetat : literatura.

Orice fapt socio-cultural devenit obiect al cercetării — deci și faptul literar — presupune o *elaborare*, o construcție, care interpune între el și faptul brut de constatare o anumită distanță. Înțeleasă ca moment al cercetării, distanțarea corespunde etapei de *conceptualizare* și de elaborare a sistemului teoretico-ipotetico-deductiv — cu alte cuvinte a unei teorii științifice care selecționează și coordonează aparatul metodologic. După R. Aron, o teorie poate fi definită drept sistem ipotetico-deductiv, constituit de un ansamblu de propoziții ai căror termeni sînt riguros elaborați, pornindu-se de la conceptualizarea realității percepute.

Așadar, construcția obiectului literar presupune două etape. 1) Conceptualizarea ariei empirice — sau, altfel spus, definirea *conceptului* de literatură ; și 2) elaborarea unor *ipoteze* care să coordoneze tehnicile concrete și metodele de investigare.

Să ne oprim puțin asupra celor două momente.

Prin definirea conceptelor, cunoașterea se detașează de empiric devenind aptă pentru o investigare abstractă și formală. Valoarea euristică a unei teorii constă tocmai în posibilitatea sa de a acoperi, la nivel logico-semantic, o arie relativ extinsă a empiricului. Conceptualizarea este o etapă absolut necesară construirii obiectului, preliminară și pregătitoare în raport cu momentul emiterii de ipoteze. Odată elaborat, conceptul se constituie ca suport al ipotezei, făcînd obiectele inteligibile, înainte ca ipoteza să le încadreze în relații logice.

Se admite în general că un concept se poate contura fie ca rezultat al unui act de *definire reală*, fie ca urmare a unui proces de definire *nominală*. Acest nou cadru ne permite să reluăm, acum ajunși în final, discuția asupra definițiilor *reale* și *structurale*, *esențialiste* și *metodologice* ale literaturii.

Noțiuni ca acelea de natură a literaturii sau literaritate sînt simple instrumente, elaborate de reflexia teoretică în scopul ordonării conceptuale a realității empirice a literaturii. Urmează să vedem dacă, din perspectiva clasificatoare expusă mai sus, ele ne apar ca rezultate ale unei definiri *nominale* sau, dimpotrivă, *reale*.

În cazul definirii *nominale*, elaborarea conceptului se bazează pe un raport de substituire arbitrară a unui *definiens* cu un *definiendum*, în scopul sublinierii anumitor proprietăți ale definitului. În afara unor reale avantaje, un asemenea procedeu înfruntă riscul acordării unui statut *substanțial* valorii nominale a definiției. Într-adevăr, situația din domeniul literar ilustrează și confirmă întru totul această generalizare a teoriei științei.

Studiul literaturii din perspectiva limbajului său declanșează, în mod normal, resorturile unui mecanism de definire *nominală* a literaturii. Categorii generice ca acelea de *discurs*, *scriitură*, *sistem secund* etc. relevă o substituire *provizorie* a unui *definiens* — literatura ca domeniu empiric eterogen — cu un *definiendum* — conceptele modelatoare amintite — în scopul descoperirii *unora* dintre atributele obiectului de investigat. Valoarea conceptelor construite prin definire nominală este preponderent metodologică, legată de *utilitatea* lor, de *validitatea* lor operatorie.

Astfel stînd lucrurile, noțiuni precum natură artistică sau lingvistică a literaturii, de pildă, nu se referă la o realitate substanțială absolută, ci sînt — așa cum dealtfel am mai spus — categorii metodologice (nu existențiale), care nu pot fi echivalate cu însăși realitatea empirică a obiectului de cercetat. Literaritatea formală este numai una dintre trăsăturile literaturii, pe care însă n-o epuizează, și nici n-o caracterizează în „esența" ei. Este ușor de înțeles de ce sisteme ipotetico-deductive — pre-

cum poeticile, retoricile sau stilisticile de tot felul — preconizate de Barthes, de Todorov, de formaliști sau de Damaso Alonso, pe baza unor concepte *nominale*, precum sistem secund, discurs, scriitură etc. — nu pot emite pretenția de a deveni științe ale literaturii. Obiectul ce și-l oferă și îl construiesc ele nu este decît una dintre numeroasele imagini ale literaturii, pe care jocul de oglinzi al cercetării le captează pentru a ni le face accesibile.

Atributele iluminate de concepte ca discurs, scriitură etc. nu au realitate substanțială și nu se pretează unui proces de „lectură" directă, ca proprietăți deja organizate ale realității. Modelele construite și aplicate literaturii pot fi nu numai lingvistice, ci și de altă natură, literatura fiind deopotrivă permeabilă și unor altor categorii nominale : „artă", „joc", „valoare", „fictivitate" etc.

În cazul definirii de tip real, elaborarea conceptului implică stabilirea între *definiens* și *definiendum* a unui raport de echivalență. Între cei doi termeni există, în acest caz, o identitate de esență, postulată printr-o *judecată de adevăr*. Valoarea conceptelor astfel elaborate este marcat speculativă, logică, legată de *adevărul* și de *fidelitatea* lor. Acest tip de definire a literaturii are la bază binecunoscuta axiomă *„unum nomen unum nominatum"*.

Întreaga controversă legată de posibilitatea unei calificări *esențialiste*, *adevărate* și *reale* a literaturii se înscrie în coordonatele acestui caz-tip al definirii, inventariat și descris de scientică. Riposta esteticii analitice și a criticii afiliate — ce relevau incompatibilitatea unor aserțiuni de tip real cu specificul materialului brut al literaturii — trebuie însă amendată. Într-adevăr, literatura nu admite, logic, postulate de tip esențialist prezentate ca adevărate și reale. Ceea ce nu înseamnă însă că ea ar respinge orice fel de conceptualizare, așa cum credea Wittgenstein și, după el, analiștii. Că literatura admite o conceptualizare de tip nominal, sperăm că însuși efortul acestei cărți, de a întemeia o sondare a ei pe conceptul metodologic de *discurs* (înțeles tot timpul ca atare,

deci ca provizoriu, instrumental, substituibil și nonexclusiv), a dovedit-o.

În sfîrșit, cea de-a doua etapă a elaborării obiectului de cercetat (bazată pe conceptualizare și decurgînd din ea) este construirea unui sistem ipotetic și articularea enunțurilor care dirijează aparatul metodologic. Problematica teoretică legată de literatură are, în acest caz, mai ales un aspect dialogic și ne putem referi la ea în termenii unor *suite de opoziții*. Nu este vorba însă de opoziții insolubile — deși au fost frecvent considerate ca atare — ci trebuie interpretate ca polarități specifice condiției ontice a literaturii, captate în obiectivul cercetării. Se pot cita, în scopuri ilustrative, raporturi ca : imanență/transcendență, sincronie/diacronie, idiografic/nomoetetic, semnificație/valoare, și enumerarea poate continua. Literatura e determinată de relații — observă autoarele unei lucrări de sinteză asupra teoriei literare a secolului nostru. Printre acestea, raporturi ca originalitate și tradiție, formă și sens, ficționalitate și realitate. Or, în general, în interiorul acestor cupluri corelative, cel puțin cîte un termen este condiționat istoric.

Diferențele de optică ale sistemelor ipotetico-deductive fac, așadar, ca literatura să fie privită 1) sau ca o entitate teoretică internă și autarhică, suficientă sieși, sau ca o realitate transparentă în raport cu o alteritate ce o transcende ; 2) fie ca o ordine esențialmente simultană, fie ca una cronologică ; 3) sau ca un ansamblu de fapte purtătoare de valoare, sau numai de semnificație ; 4) ca sistem de fenomene unice, irepetabile, ireductibile, sau de date socio-culturale manipulabile structural, funcțional și tipologic.

Depășirea acestor opoziții se face numai prin reducerea lor la ceea ce sînt : simple cupluri dialectice de categorii *metodologice* apte să vorbească despre un dat complex și multifuncțional. Considerarea lor ca atare permite, printre altele, și depășirea *imanentismului lingvistic*, oferă criterii de apreciere a validității rezultatelor

sale și constituie premisa integrării sale într-o teorie literară. Considerate neexclusivist, teoriile lingvistice asupra literaturii contribuie la constituirea unui capitol important al teoriei literare și la elaborarea unuia dintre limbajele în termenii căruia literatura poate să fie discutată sistematic.

Teoria literară are menirea cardinală de a clasa, a ierarhiza și a justifica toate posibilitățile de abordare a literaturii — în calitate sa de ansamblu observabil — fie ele imanente sau transcendente, descriptive sau explicative, lingvistice sau nonlingvistice. Ea este în același timp și propria sa teorie, justificarea propriei posibilități de existență, în măsura în care își construiește obiectul.

Nu mai rămîne de văzut dacă, așa cum profețea Escarpit, o situare reciprocă riguroasă și o disciplinare severă a tuturor „științelor" actuale ale literaturii — care flutură ca pe un stindard cîte un postulat propriu ce actualizează unul dintre sensurile potențiale ale unui fenomen proteic — nu va duce în cele din urmă la pierzanie însuși cuvîntul *Literatură*.

Pînă cînd viitorul ne va arăta dacă profeția lui Escarpit a fost sau nu sortită să se împlinească, epoca noastră este datoare să-și inventeze un limbaj, capabil să vorbească despre formele specifice în care literatura este adînc implicată în însăși esența umanului.

În pofida atîtor seisme, crize și rupturi, miracolul numit de noi *Literatură* continuă să dăinuiască, să ne fascineze — ca un semn al universului, al omului și al istoriei, sau ca joc liber, instaurator de formă, făuritor de valoare.

Postfață

Literatura — o aventură a umanului (Limbaj — text — istorie)

„Die Sprache ist das Haus des Seiens."

Martin Heidegger

În discursul cultural al ultimelor două decenii, un ochi perspicace distinge semne certe ale unei schimbări de „paradigmă" ce pare să anunțe o nouă vîrstă a exegezei literare. O eră a concordiei programatice, al cărei cuvînt de ordine e îmbinarea perspectivelor, recuperarea tradiționalelor fracturi, sutura fisurilor sîngerînde, se substituie pe nesimțite (deja !) desuetei „tradiții a rupturii". Dialogul ia în stăpînire tot mai multe zone devastate de un conflict încrîncenat ; dialectizarea tensiunilor sub semnul cărora debutase cultura veacului nostru devine aproape o fatalitate. Fie că e vorba de formalismul intransigent sau de pozitivismul îngust, depășirea extremismelor înseamnă mai ales o înțelegere mai elastică a statutului specific al textului literar, a raportului dintre *text și non* (pre ; extra ; con) *text* în literatură. Am văzut, în paginile de mai sus, că rezultatele palpabile existente în această direcție vizau fie, pe de o parte, redefinirea noțiunilor-cheie de *sinteză, recurență* și *devenire*, fie, pe de alta, stabilirea unui raport echilibrat de forțe în triada clasică *autor-text-receptor*.

Pentru Jauss și școala din Konstanz, de pildă, întregul destin al științei literare, căderea ca și reabilitarea sa pot fi (și sînt efectiv) explicate prin prisma relației *text-receptor*. Pînă și proteismul și inefabilul sensului literar — invocate îndeobște de hermeneut drept argumente forte în favoarea privilegiilor sale — sînt prezentate de teoreticienii receptării drept atribute ale devenirii de ansamblu a literaturii ca sistem. Cu alte cuvinte, ni se oferă astfel proiectul ambițios (încă îndeajuns de confuz formulat) al unei diacronii literare clădite pe o temelie hermeneutică.

Din perspectiva poststructuralismului, procesul despre care vorbeam dobîndește o altă înfățișare. De astă dată pista de decolare a înnoirii este relația *text-text*. Posibilitatea recurenței ca și cea a unui *dincolo* al textului nu mai apare ca o calamitate. Ci mai curînd ca o fatalitate asumată. Asumată de exeget, dar din ce în ce mai frecvent și de creator. După ce, începînd cu romantismul, aspirase la inocența vorbitorului primordial, scriitorul modern își convertește melancolia ascendenței, conștiința succesoratului în plan cultural, într-un privilegiu și — de ce nu ? — chiar într-o sursă a literaturii. Prin raportarea sa la o serie sau la o pa-

radigmă textul își dezvăluie întodeauna (chiar și prin proiecție negativă) referința la anumite norme supraindividuale.

Dacă punctul de pornire — în text — și punctul de sosire — dincolo de text, al sintezei sînt, în principiu, opționale, atunci și autorul (figura spiritului creator) poate la rîndul său să funcționeze ca principiu unificator al unei serii de texte. Metamorfoza discursului critic modern presupune și o reevaluare a raportului text-autor. Pentru creator, turnura luată de imanentismul teoretic al timpului nostru a însemnat, fără îndoială, un infern. Bolgiile sale s-au numit *Contre Sainte-Beuve*, subiectul zerologic, scriitura impersonală, productivitatea textuală s.c.l. Și totuși, după un stagiu convenabil în purgatoriu, curățat de însemnele odioase ale cercetării pozitiviste, învingînd însă și absolutismul fanatic al „noii critici“ formale, *Autorul (horribile dictu!)* are șanse să-și facă reintrarea în arena cercetării literare. Reintroducerea autorului în text semnalează poate cel mai pregnant mișcarea de reevaluare a raporturilor dintre mesaj și formă, dintre ceea ce este și ceea ce nu este text în literatură, dintre imanent și transcendent, care se simte, cum spuneam, odată cu noua vîrstă a discursului teoretic modern. După cum mai arată și în ce măsură concilierea formalismului cu istorismul rămîne încă nodul gordian al cercetării literare și al concordiei program de care vorbeam.

La unul dintre antipozi, faptul literar continuă (în ciuda eforturilor de a i se relativiza centrul de greutate) să se întemeieze în structurile formal constituite ale textului. Aici, privilegiul contactului nemediat cu literatura rămîne de partea modelelor imanente (a celor lingvistice în primul rînd). La celălalt capăt al spectrului, unicul și deviantul se cer totuși circumscrise în unele orizonturi cît de cît previzibile. Există nivele și grade de elaborare în *praxis*-ul interpretării și, într-un chip sau altul, ancorate de pontonul solid al unei experiențe umane (sociale și culturale), modelele imanente pot fi salvate de statutul precar de simple ficțiuni euristice, acordîndu-li-se privilegiul unui trecut și al unui viitor.

Un vis prea frumos și încă abstract — se va spune — ca să poată deveni curînd adevărat. Un vis pe care cineva l-a visat cu cîteva bune decenii în urmă, anticipînd surprinzător actuala schimbare de „paradigmă“ anunțată cu surle și trîmbițe de teoreticienii literaturii. Așa cum a demonstrat recent Todorov — într-un fel de antologie comentată, ce aduce în discuție semnificative informații inedite — studiile atît de cunoscute consacrate de Bahtin lui Dostoievski sau Rabelais reprezintă numai fundația unui impresionant edificiu, care se amplifică pe paliere tot mai înalte de referință. La ultimul și cel mai ambițios dintre ele, o veritabilă *antropologie culturală se întemeiază ferm în structurile lingvistice ale textului*, ale unui text care, în viziunea lui Bahtin, devine un fel de principiu de unitate al tuturor științelor umane. Un simbol al unității lui *inesse* cu *dicitur*, o garanție a sinonimiei

pe care Mircea Eliade, de pildă, o stabilise între *Semnificativ* și *Uman*.

Dincolo de toate exagerările de conjunctură sau de particularitățile de școală, ipotezele formalist-structuraliste — care au marcat profund (chiar și prin proiecție negativă), prin valul de replici contestatare pe care l-au provocat, interpretarea literaturii timp de cîteva decenii ale veacului nostru — au avut în comun efortul de repunere în discuție a întregii problematici a literarului din perspectiva limbajului ; de a conferi *statut poetic* și o bază empirică conceptelor tradiționale ale științei literaturii. Peste prăpastia de netrecut, dezvăluită de Dilthey, între științele naturii și cele ale spiritului, ele vor fi sperat în secret în calea ascunsă a unui *tertium datur*.

Cert este însă că deceniul al șaptelea marchează ireversibil „amurgul idolilor“, al panlingvismului imanentist, intransigent, de început de veac. Cu prilejul unui colocviu-bilanț dedicat contribuției sale, unul dintre acești „idoli“ — e vorba de Barthes — admitea cu melancolie că însăși semiotica îl abandonează tacit pe Saussure, spre a se întoarce mai degrabă către Peirce. Că el însuși se simte purtat înapoi de spirala cunoașterii către momentele în care încă întrevedea o cale de acces dinspre formalism spre istorie, spre a tenta acum, de pe alt palier al experienței, răspunsurile doar întrezărite atunci. Că însăși istoricitatea discursului despre literatură e un argument al participării limbajului la marile mișcări ale istoriei. Și că, în fine, dincolo de tot și de toate, pivotul care susține destinul literaturii este întotdeauna interpretul, *Omul* prizonier al istoricității sale. Gerard Genette — prin excelență spiritul echilibrat și conservator al frondei imanentiste — știa prea bine acest lucru cînd spunea : „Sensul cărților e înaintea nu în urma lor. El e în noi...“

Dealtfel, convingerea ascunsă a acestei cărți a fost că, deopotrivă, *limbajul-literatură* și *limbajul-interpretare* rămîn — oricîte travestiuri și-ar oferi — simple încarnări ale ideii de „omenesc“, ajunse la stadiul conștiinței de sine. Iată de ce „a povesti“ sau „a interpreta“ — în limbaj sau în metalimbaj — înseamnă a *crea sens*, adică *a face să fiinţeze*. „Dacă n-ar fi nu s-ar povesti. Eu sînt fiindcă m-ați povestit și mă povestiți statornic“ — ar fi (după Constantin Noica) deviza „conștiinței devenite conștiente de sine“ a omului.

Ridicînd profanul — materia, viața, istoria — la sacralitatea sensului, Literatura este poate aventura supremă a *Omului*.

SUMAR

Argument 7

PARTEA I

METAMORFOZE ALE LITERATURII ȘI LIMBAJULUI

Preambul. *Limbaj-literatură-literaritate* 10
Capitolul I LITERATURA — O „PROBLEMATICĂ A LIMBAJULUI“ ?
Schiță de tipologie istorică 26
Sub semnul Discursului 38
Capitolul 2 ÎNTRE SCYLLA ȘI CHARYBDA
Vocația reprezentării și utopia realului 66
Utopia limbajului și... impasul literaturii 88

PARTEA A II-A

RECURSUL LA METODĂ

Capitolul 1 „DUPĂ BABEL“. TEXT—SIMBOLISM—INTERPRETARE
Meandrele genezei sensului 114
Avatarurile unei antinomii (discurs poetic—discurs narativ) 132
Capitolul 2 ÎNTRE OGLINZI PARALELE
Metalimbajele moderne 161
Teoria literară și „provocarea“ modelelor lingvistice 185
Postfață. LITERATURA — O AVENTURĂ A UMANULUI
(Limbaj—text—istorie) 197